# REVUE ROUMAINE

3/'76

## RÉALITÉ ET IMAGE ARTISTIQUE

LE RÉEL ET L'IMAGINAIRE • LA DIVERSIFICATION DU RÉALISME • LE PROFIL DE LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE • REDÉFINITION DU VISUEL • DE L'IMAGE THÉÂTRALE • LE SPÉCIFIQUE MUSICAL ET LA PROBLÉMATIQUE DE L'IMAGE • PEUT-ON DISSOCIER? • RÉALITÉ ET FANTAISIE AU CINÉMA

— La vie littéraire et artistique —

XXXe ANNÉE

*Publication trimestrielle*
*de littérature et d'art,*
*paraissant en français, russe,*
*anglais et allemand*

*Rédaction et administration:*
*1, PIAŢA SCÎNTEII*
*BUCAREST*
*Téléphone: 17.38.36*

*En couverture:*
ION IRIMESCU: Pégase et Apollon

# S O M M A I R E

## RÉALITÉ ÉT IMAGE ARTISTIQUE


ION PASCADI 3 LE RÉEL ET L'IMAGINAIRE

*Prose*

MARIN PREDA 6 LA COLLINE
EUGEN BARBU 9 NOCES DANS LE GRAND MONDE
DUMITRU RADU POPESCU 22 LE SOLDAT INCONNU
FĂNUŞ NEAGU 28 LES CHEVAUX BLANCS DE LA VILLE DE BUCAREST
VLADIMIR COLIN 30 LNAGA
NICOLAE VELEA 41 PASSAGES II

*Commentaires*

FLORIN MIHĂÏLESCU 52 LA DIVERSIFICATION DU RÉALISME
SERGIU P. DAN 58 LE PROFIL DE LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE ROUMAINE
DAN GRIGORESCU 65 REDÉFINITION DU VISUEL
ANDREÏ STRIHAN 71 DE L'IMAGE THÉÂTRALE
PASCAL BENTOÏU 80 PEUT-ON DISSOCIER ?
GHEORGHE FIRICA 82 LE SPÉCIFIQUE MUSICAL ET LA PROBLÉMATIQUE DE L'IMAGE

*Débats* *Réalité et fantasie au cinéma*

AVEC LA PARTICIPATION DE:
D.I.SUCHIANU 86
FLORIAN POTRA
ANDREĬ BLAĬER
ION POPESCU-GOPO
MELANIA CHIRIACESCU

## LA VIE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

### *Livres*

CONSTANTIN CRIȘAN 96 UNE INITIATIVE INÉDITE
MARTA CUĬBUȘ 97 LA POÉSIE FÉMININE EN ROUMANIE
99 DAN LAURENȚIU: *POÈMES D'AMOUR*
100 PETRE STOĬCA: *LE PASSANT DE JADIS*
VALERIU CRISTEA 101 PAUL GEORGESCU: *AVANT LE SILENCE*
ȘERBAN STATI 103 LAURENȚIU FULGA: *L'ÉTRANGE PARADIS*
IOANA CREȚULESCU 104 ȘERBAN CIOCULESCU: *SOUVENIRS*
MIHAĬL PETROVEANU 106 ION VIANU: *STYLE ET PERSONNE*
NICOLAE BÂRNA 107 CONSTANTIN CIOPRAGA: *LA PERSONNALITÉ DE LA LITTÉRATURE ROUMAINE*
HRISTU CÂNDROVEANU 110 OVIDIU PAPADIMA: *FORMES ET MANIFESTATIONS DE L'ÉPOQUE ROUMAINE DES LUMIÈRES*
BODGAN ULMU 111 ION COCORA: *SPECTATEUR COMME AU THÉÂTRE*
MIHAĬ PASCU 113 ELEONORA COSTESCU: *GHEORGHE PETRAȘCU*
115 JULIANA DANCO ET DUMITRU DANCO: *LA PEINTURE PAYSANNE SUR VERRE DE ROUMANIE*
118 MARIN MIHALACHE: *BUCAREST VU PAR LES PEINTRES*

### *Théâtre-Cinéma*

C. PARASCHIVESCU 121 *PERSONNALITÉS DE LA SCÈNE ROUMAINE:* CLODY BERTOLA
TRAĬAN ȘELMARU 125 CHRONIQUE DES SPECTACLES
MELANIA CHIRIACESCU 133 CHRONIQUE DU FILM

### *Arts*

CORNELIA PILLAT 139 L'ARCHITECTURE ET LA PEINTURE MÉDIÉVALES D'OLTÉNIE
RADU IONESCU 145 CARNET D'EXPOSITIONS

### *Musique*

MARTA ALBOĬU 152 WILHELM GEORG BERGER SE CONFESSE
LUMINIȚA VARTOLOMEĬ 155 *CHRONIQUE DU DISQUE:* DEUX GRANDS INTERPRÈTES – COMPOSITEURS

## NOS COLLABORATEURS

# LE RÉEL ET L'IMAGINAIRE

par ION PASCADI

Il semble que la nature de l'œuvre d'art mette les théoriciens dans l'embarras, ce qui explique en somme les différentes manières de la définir: pour Platon l'art est une ombre des ombres, pour Hegel, c'est une incarnation de l'idée absolue, pour Benedetto Croce, il est intuition et expression, pour György Lukács une gamme de *mimesis* comme reflet du réel, et pour Tudor Vianu, un produit supérieur du travail humain, de nature aréelle, fictive.

On pourrait allonger la liste des avis exprimés sur l'art et mettre en relief la grande diversité des positions philosophiques, esthétiques et des explications possibles, mais, à un examen plus approfondi, l'on découvrirait que toutes proviennent de la relation si souvent discutée du réel et de l'imaginaire. Si ceux qui identifient l'art au réel sont peu nombreux, et si la plupart des penseurs sont d'accord sur sa nature spirituelle, les divergences apparaissent dès que l'on essaie de formuler la nature de ces liens avec la vie, avec la réalité. Pour les uns, l'art se construit de lui-même; sa seule réalité est la nature physique bien que non-spécifique — affirment certains autres, en se référant, en fait, au seul « support » matériel, formel, de l'œuvre, tandis que ceux qui se placent sur une position opposée, niant à maintes reprises l'intervention de l'imagination, de la fantaisie créatrice, affirment que l'art doit nous rendre une copie, pour ainsi dire photographique, de la réalité.

Les erreurs ou le manque de pertinence de pareilles positions plongent — croyons-nous — leurs racines dans l'incapacité de saisir l'unicité de l'art en tant que construction *sui generis* du génie humain. *C'est dans la réalité que se trouvent les origines de l'art, c'est la vie qui constitue en dernière instance sa source d'inspiration, son existence acquiert un statut social-esthétique réel, sa finalité concerne finalement les échos, la résonance effective; mais l'art est malgré cela un produit de l'esprit qui vit socialement par l'intermédiaire des consciences et a pour but la*

*modification, le modelage de celles-ci*. En vérité, l'image idéale la plus audacieuse et la plus novatrice ne saurait ne pas incorporer les données du réel; en vérité, notre esprit ne peut rien construire qui fasse entièrement abstraction de toute expérience ou de tout contact avec la vie; en vérité, le produit artistique le plus fantastique se rapporte — serait-ce par négation — à ce qui existe ou à ce que nous pouvons imaginer comme existant.

Le destin, apparemment ambigu, de l'art prend sa source dans le fait que l'essence humaine — comme totalité des relations sociales. ainsi que la définit Marx — s'objective dans ses produits et que « l'auto-développement de l'esprit» — afin d'employer un terme hégélien — ne signifie nullement la perte de contact avec le réel, même s'il n'y accède que d'une manière médiate, indirecte, en passant par la conscience du créateur et du récepteur.

Partant de la théorie léniniste de la réflexion, on dit d'habitude que l'art est, lui aussi, un reflet de la vie, mais peut-être serait-il plus exact de dire que nous nous trouvons devant *un reflet du reflet*, c'est-à-dire devant un double miroir du réel, car le reflet de celui-ci se combine avec la vision, la conception et l'imagination de l'artiste et se modifie, se « déforme » une seconde fois dans la conscience de chacun de ses récepteurs. Le reflet initial est volontairement modifié et modelé, conformément aux lois de la branche, du genre ou de l'espèce dans lesquels s'encadre l'œuvre, ce qui fait de celle-ci un produit culturel et non pas naturel, ou purement objectuel; ne se contentant pas de se présenter comme telle, l'œuvre englobe les significations les plus diverses, qui visent, en dernière instance, la configuration du réel, de l'homme et de l'univers.

Donc, c'est en tant que filtre « déformant » qu'interviennent les normes et les lois, constituées au cours de l'histoire, des différentes modalités de réflexion artistique; ce qui ne veut nullement dire que la pression du réel, de la vie, n'exerce pas, en dernière instance, son rôle de point de départ et de référence, mais plutôt qu'elle confère aux activités créatrices sur le plan de l'imaginaire, un cadre spirituel de déroulement qui transforme le reflet, lequel, de simple « rendu » devient une transfiguration du réel. Voilà pourquoi évaluer une construction artistique imaginaire selon le degré auquel le réel y est reconnaissable est une méthode simpliste; il nous paraît plus exact de parler d'une correspondance de sens dans deux plans (en acceptant, dans ce cas aussi, la possibilité, entre eux, de liens extrêmement compliqués). Le roman de Marin Preda *les Moromete*, par exemple, n'est pas; dans ce sens, la simple image d'une période de l'histoire ou de l'évolution de la paysannerie roumaine, car il suppose une vision du monde et de la vie propre à l'auteur; vision qui s'est incarnée dans l'œuvre, tout aussi bien selon les lois artistiques générales que selon les normes qui lui sont propres et qui nous placent devant une structure romanesque absolument originale. De même, pour riche que soit la documentation historique d'Eugen Barbu pour son roman *le Prince*, celui-ci représente une allégorie historique, aux significations contemporaines, et dont la valeur artistique qui ne saurait se réduire à la fidélité vis-à-vis du réel, se constitue en partant de l'expressivité des significations qu'elle transmet dans une construction personnelle et en utilisant une « syntaxe » épique tout aussi personnelle. Le réel n'entre pas ici comme simple matériel parce que la vérité, dans les œuvres de ce genre, est rendue justement par la correspondance de sens entre la vie et l'art, passée à travers le filtre de la conscience du sujet créateur. Les choses se compliquent encore davantage dans le cas de la poésie, dont le statut artistique se fonde sur les fonctions non seulement référentielles, mais expressives aussi, du langage; ce n'est

pas dans son tissu de mots et d'images qu'il faut chercher l'implantation de la poésie dans le réel, mais dans la réplique qu'elle donne à la vie en sa qualité de produit « artificiel », gratuit en apparence, mais qui s'inscrit, en fait, dans un tableau social de valeurs, avec statut et fonction sociale et artistique propres, et qui joue un rôle spécifique dans l'action modélatrice exercée par l'art sur les consciences.

Sans entrer ici dans les détails concernant la relation entre le réel et l'imaginaire dans les arts plastiques, la musique ou le cinéma, auxquels sont consacrées des études spéciales dans ce numéro, nous ne voudrions pas laisser cependant l'impression de vouloir éviter les domaines où surgissent les plus grandes difficultés. Peut-il être question de la présence du réel dans la musique non-programmatique ou de la peinture non-figurative, autrement que par la présence physique des sons et des couleurs? *Je pense qu'il nous faut distinguer entre le plan intrinsèque et le plan extrinsèque de la relation réel-imaginaire dans l'art.* Ce n'est pas par leur simple présence physique que les sons ou les couleurs représentent de la musique ou de la peinture; ils ne le font que dans la mesure où, par leur composition, ils font allusion, si indirectement que ce soit, à ce qui est en dehors d'eux, c'est-à-dire qu'ils ne se limitent pas à se présenter eux-mêmes; ils re-présentent et renvoient à autre chose qu'eux-mêmes. Cet « autre chose » est, lui aussi, de nature imaginaire, mais, par l'imaginaire, il exprime l'état d'esprit, les attitudes qui proviennent de l'humain, du réel ou y renvoient, même si l'adresse est médiate, détournée.

Cependant il existe un plan extrinsèque « transcendant » de la relation entre le réel et l'imaginaire, et qui concerne aussi bien le besoin qui a mené à la création de l'œuvre, que son destin ultérieur surtout, lequel, étant en une grande mesure réglé par la vie, ne saurait en être détaché. Compte tenu du fait que l'art (aussi bien sa création que sa réception) constitue une nécessité sociale, spécifique, profondément liée au besoin d'assimiler et de transformer le réel selon certains impératifs sociaux, liée aussi aux exigences concrètes et historiques de l'humanité; compte tenu également du fait que l'évolution de l'art et l'existence même de l'œuvre d'art sur la scène des valeurs humaines (esthétiques, sociales, éthiques, etc.) expriment la réalité sociale à un moment précis ou dans sa dynamique contradictoire, et que la finalité humaine de l'art est l'un de ses traits distinctifs — nous pouvons dire que par l'art, nous nous trouvons toujours dans un univers réel, dans l'univers de l'homme et non dans le monde absolu de l'esprit.

Quels que soient leurs types, les œuvres d'art acquièrent une « existence sociale » et vivent par et pour les hommes; implantées dans la vie, elles en font partie. Par conséquent, dans le cas de l'art, le réel et l'imaginaire ne sont pas des pôles irréductibles; cependant, confondre les plans représente une faute non seulement théorique, mais pratique aussi. Les spectateurs — qui ont pris la fuite, lorsque dans l'un des tout premiers films, l'écran montrait une locomotive s'approchant d'eux — manquaient non seulement de toute expérience du cinéma, mais, en général, du détachement que suppose la contemplation de l'imaginaire, tout comme le lecteur qui trempe son mouchoir à la lecture d'un roman lacrymogène en confondant l'émotion artistique et l'émotion quotidienne.

*Partant du réel, mais jouissant d'une certaine autonomie par rapport à lui, l'imaginaire s'en retourne au réel lorsque — par l'intermédiaire des consciences — il change les hommes et contribue à la modification de l'existence même.*

## MARIN PREDA

# LA COLLINE

### I

Un matin d'automne, avant la pointe du jour, Vasile Catrina se réveilla en sursaut gagné par une peur bleue. Il comprit aussitôt qu'il avait été en proie à un mauvais rêve, mais l'engourdissement le tenait encore cloué au lit, sans qu'il puisse remettre au juste l'endroit où il se trouvait. Catrina voyait les deux fenêtres de la chambre et le ciel haut, étoilé mais ne reconnaissait ni la pièce ni le lit où il était couché. Lentement il pensa qu'en dépit de tout il fallait qu'il se trouve dans sa maison et d'une voix enrouée demanda :

— Père !

— Qu'est-ce que c'est? répondit l'homme de quelque part au fond de la chambre.

— Tu dors? demanda tranquillement le gars.

— A présent je ne dors plus. Mais qu'est-ce qui se passe? Pourquoi t'es-tu levé?

Encore tout engourdi de sommeil, Vasile Catrina se leva et s'assit au bord du lit. Puis de nouveau il parla, confus de ne pas savoir quoi lui dire, ni pourquoi il s'était levé.

— Qu'est-ce que je disais hier soir que je dois faire ce matin? Au diable si j'en ai la moindre idée ; c'est pour ça que je me suis levé plus tôt . . .

A travers l'obscurité de la pièce, son père le regarda et d'étonnement se retourna sur sa couche. C'est que d'habitude le garçon sautait du lit, s'habillait en un tournemain et commençait à vaquer à ses affaires.

— Va te laver, répondit le vieux avec rudesse. Qu'est-ce que tu fais là comme un ballot?

— Moi ballot? . . . ouais ! Tu le prends de bien haut . . .

Le gars ouvrit la porte, recula d'un pas et, sans plus, la claqua avec une telle vigueur que le mastic qui faisait adhérer les carreaux aux croisillons des fenêtres se détacha par endroits. Dehors, il s'assit sur le sol battu de la véranda pour se chausser. Le gars se sentait tout drôle et cherchait à reprendre ses esprits et à se mettre en train. Tout en mettant ses chaussettes et en serrant les lanières de ses «opintchi », il se rappela soudain qu'un de ces derniers soirs quelqu'un lui avait dit que dans les terres de Frunzari leur blé avait mal germé, était clairsemé, jauni, et que ce serait bien d'y faire un labour de déchaumage pour l'emblavage du printemps. «J'y vais de ce pas voir moi-même ce qu'il en est» se dit-il.

C'était de grand matin et cette pensée le réconforta. «Au retour je vais me raser et me baigner ; j'ai tout le temps» se dit-il encore.

Il avait commencé à faire clair mais, à mesure que les ténèbres s''évanouissaient, les approches du village devenaient de plus en plus sombres et dans le lointain flottait un brouillard où s'engouffraient en tremblant les couronnes hautes et presque défeuillées des robiniers.

Vasile Catrina enfila un chandail et sortit, mais au même instant il se souvint que la veille au soir Bărăgan avait claironné la nouvelle que tout le monde doit se présenter à la mairie ; c'était le notaire et le maître d'école qui voulaient leur dire je ne sais quoi.

## II

En sortant du village, Vasile Catrina allongea le pas et se mit à jurer tout seul, invectivant autant Bărăgan, celui avec le clairon, que les autres qui faisaient venir le monde à la mairie pour des prunes. Il savait que là-bas le notaire ou bien le maire allaient se montrer un papier à la main et leur lire des choses auxquelles personne ne comprenait goutte. «Ils perdent leur salive pour rien» se dit le gars en traversant l'herbage et se dirigeant vers l'étang.

Il marchait vite, la tête penchée, d'un pas égal, sans regarder tout autour, s'étonnant seulement de voir continuellement devant soi le bout pointu de ses «opintchi» sans sentir le fléchissement des semelles.

Pendant la nuit une couche épaisse de gelée blanche s'était étendue partout et à présent il faisait bigrement froid. Il pensa prendre par le raccourci, ajusta le chandail sur sa poitrine, et prit le chemin de traverse parmi les champs de maïs. Ce chemin longeait un petit bois taillis auprès duquel s'élevait une colline étrange, sillonnée d'une foule de sentes qui la blanchissaient.

Le jour devait se lever, mais quoique au-dessus de la terre on sentît croître la lumière matinale, un brouillard épais et grisâtre descendait des nues sans crier gare, assombrissant la plaine et la vue.

Vasile Catrina se trouva tout à coup seul, marchant à travers les sillons amollis par l'humidité de la nuit ; il s'arrêta, inquiet, releva le front et regarda les entours.

Le silence qui couvrait la terre en même temps que la tombée inattendue du brouillard l'effrayèrent davantage. Il sentait les battements de son cœur. Il s'étonna de s'être arrêté pour regarder autour de lui, comme s'il se fût égaré.

— Que diable ! dit-il tout haut.

A l'instant même, le brouillard grisâtre qui assombrissait l'air et la vue se déchira comme si de quelque coin perdu de la terre le vent se fût mis à souffler ; des pans de brume couraient maintenant tout le long de la plaine, se roulant précipitamment dans les grands vides, sous ses yeux.

A présent, il pouvait discerner devant lui le petit bois taillis et la colline qui avaient l'air de danser devant ses yeux. Le brouillard échevelé rampait sur la colline et Vasile Catrina, un instant pris de vertige, protégea ses yeux de la main. Il lui semblait que le taillis prenait feu et disparaissait. La colline s'élevait continuellement ; gonflée comme un ballon gigantesque elle vacillait, cherchait son équilibre telle une balance géante, chavirait,s'inclinait et sombrait. Vasile Catrina se secoua et, furieux, poursuivit son chemin.

— Eh ben quoi? j'ai la berlue? . . .

Le brouillard n'était plus qu'une bruine laiteuse, tamisée. Se rapprochant de la colline, le jeune homme se mit à la gravir lentement. Il la contemplait avec étonnement, regardait les sentes, l'herbe dense et la foule de petits trous ronds d'araignées qui la couvraient. Encore irrité par son vertige passager et le temps perdu il pressa le pas, arriva au sommet et dévala la colline à fond de train.

## III

Soudain il sentit que quelqu'un passait doucement à proximité du petit bois. Embarrassé de ne voir personne, Vasile Catrina s'arrêta pour entendre d'où venait ce bruit de pas. Au même instant un vieillard se montra de derrière la colline,marchant tout courbé et traînant les pieds. Il portait une chemise blanche en toile de chanvre et des cheveux tout aussi blancs lui pendaient dans le cou. Il allait tête nue.

Sans le vouloir, le jeune homme avança de quelques pas vers lui, mais il trébucha et tomba de tout son long face contre terre. Le vieux tourna la tête. Les jambes tremblantes et la paume des mains en feu, Vasile Catrina se releva bouillonnant de colère et les joues brûlantes. Cette mauvaise chute lui faisait mal aux coudes et aux genoux. Le vieillard en chemise blanche en toile de chanvre l'avait regardé tranquillement en poursuivant son chemin à tâtons.

Vasile Catrina frappa sauvagement la terre du pied, ravala sa salive et cria tout en colère :

— Qu'est-que tu fiches par là, tonton? Que diable cherches-tu?

Le vieillard arrêta les tâtonnements de son bourdon, se retourna très calme et demanda sans relever la tête. :

— Tu es le fiston à qui, toi?

— Fiche le camp . . . vieille baderne . . . tu as encore le culot de me demander qui

je suis, s'égosilla de nouveau le gars, comme si le vieux était pour quelque chose dans sa chute.

Sans avoir l'air de s'en faire, le vieillard répliqua :

— Et alors, tu es le fils à qui ?

Vasile Catrina se rapprocha et le dévisagea tout ébahi. L'autre ne bougeait pas. Le voyant de si près et regardant ce visage flétri, ces cheveux rares, chenus et mal plantés, ces yeux vides, comme écorchés, rougis, les paupières gonflées, le gars sentit brusquement sa colère augmenter mais en même temps se briser, faisant place à un sentiment de quiétude accablante, lourde et trouble comme une eau noire. Il prit le vieillard par l'épaule et le repoussa légèrement en se débarrassant de lui. Le vieillard aux cheveux blancs prit son élan mais chancela et s'arrêta en répétant avec entêtement :

— Tu es le fiston à qui ?

— Mais fiche-moi le camp à la fin ! cria Vasile Catrina. Tu es dingue ou quoi ? Et de nouveau il le poussa.

Le vieillard fit quelques pas en trébuchant à l'aveuglette, puis s'arrêta encore, jeta un dernier regard au gars et s'éloigna doucement en hochant la tête.

Un temps, Vasile Catrina resta cloué sur place, comme vidé, ne sachant que faire et ne comprenant rien à ce qui lui arrivait ; et surtout il se demandait ce que le vieillard cherchait auprès de la colline. De nouveau il sentit les battements de son cœur ; l'air lui pesait. lourd de silence, c'était comme un étouffement angoissant ; il voulut se sauver, s'arracher à cet endroit mais, dans un éclair, il sentit dans ses paumes l'obstination du vieillard et le continuel tourment du brouillard se brisant sans trêve dans des tourbillons ronds et profonds comme des meules gigantesques. Pris de frissons, il commença à trembler.

Brusquement il prit la fuite, ne sachant plus de quel côté se sauver, le corps en nage et hors d'haleine. Derrière lui voltigeaient les mottes de terre et les épis de maïs soulevés par ses pas ; affolé, il courait et les esprits invisibles dont on parle pendant les nuits d'hiver, jaillis de la colline ou du petit bois taillis, semblaient déjà sur ses talons.

Il n'osa plus regarder en arrière.

*Traduit par* CEZARINA MANOÏL

CLARETTE WACHTEL :
Lamentations d'un ménétrier à la mort de son violon

EUGEN BARBU

# NOCES DANS LE GRAND MONDE

A en croire les mauvaises langues, Dafina Dabija, fille du boyard Hrisantie, aurait volontiers ajourné ses fiançailles, mais c'était son père qui avait hâte de la marier au plus vite avec un boyard de bonne souche, de crainte qu'elle n'en fasse à sa tête, car selon la rumeur elle éprouvait un penchant marqué pour un jeune homme qui, après avoir fait partie de la garde princière, veillait maintenant aux frontières, un nommé Amza, un beau garçon, bien fait, qui lui aurait tourné la tête en dépit d'une éducation soignée dispensée à domicile par une Allemande et d'une surveillance étroite exercée la nuit et le jour.

Si l'on se rapporte aux médisances féminines, Dafina avait sombré depuis quelque temps dans la mélancolie et vivait retirée, auprès de sa mère, dans la demeure familiale de Podul Beïlic, une rue au pavé de bois ; la maison se cachait derrière d'immenses jardins, à l'abri des regards curieux de la foule bucarestoise qui se rendait à Herăstrău ou à Filaret.

Peu de temps avant les Pâques de la dernière année de son second règne, le Prince avait fait tenir à son féal ami et serviteur Hrisantie Dabija une fourrure de martre, quatre coudées et demie de drap et dix de soierie de Damas pour les dames, en signe de haute estime pour l'aide par lui apportée. Fort touché de ce don, l'heureux destinataire, connaissant le muet langage de la cour, avait compris que son tour allait bientôt revenir ; aussi, pour oublier ses tracas, s'était-il décidé à donner un bal en l'honneur de sa fille, coupant court de la sorte aux bruits qui couraient à son propos et indiquant en même temps qu'il se préparait à la fiancer. Demoiselle Dafina devait décider elle-même à qui il convenait qu'elle accordât sa main ; ce devait être un jeune homme bien né, capable de jouir convenablement du surplus des biens de son beau-père, aussi incalculables que les étoiles du ciel.

Une fois la chose ébruitée, le boyard Hrisantie Dabija avait expédié au *medelnicer* — à l'écuyer tranchant — qui était son homme à la cour et s'appelait Sotir un cabri vivant, une jarre de vin de Hotărani, où les raisins en automne sont gros comme la queue d'une citrouille, ainsi que du gibier mis à macérer depuis l'hiver avec toutes sortes d'aromates et juste à point pour être dégusté. Le bal donc, devait s'ouvrir en l'honneur du printemps, le dimanche d'après la fête de la Résurrection, à la floraison des pommiers. Nul doute qu'à cette occasion sa fille ne daigne jeter son dévolu sur quelque fils de prince, ou du moins sur un noble et gracieux jeune homme.

Les femmes ne savaient plus où donner de la tête, car les invitations avaient été lancées et l'on se préparait pour un grand festin ; les hôtes étant de choix, il ne s'agissait pas de se montrer parcimonieux après une retraite pleine de significations, la gent féminine ayant toujours la langue bien pendue. Dame Hrisantie, qui passait la plupart de son temps à l'ermitage Hagi Dinu, en de longues prières matin et soir devant les icônes, implorant le ciel on ne sait pourquoi, avait quelque peu abandonné ses offices et se mêlait à la valetaille pour les préparatifs de la fête. C'est à l'auberge Papazoglu qu'on avait engagé des cuisiniers saxons, savants en l'art des plats fins, des gâteaux secs et autres douceurs et l'on était allé jusqu'au faubourg des Broşteni pour y trouver des musiciens fameux dont le jeu — disait-on — faisait pleurer jusqu'aux lampes accrochées aux clous ; toujours est-il que par un soir coquin de mai,

alors que les robiniers à peine en fleurs projetaient sur la puanteur de Bucarest leurs suaves et dangereux effluves, le bal fut ouvert. Une lune grosse comme un sceau princier restait accrochée au-dessus des moulins de Radu-Vodă. Point de vent et sur les pavés de bois de la ville l'on percevait les cris étouffés des porteurs de torches courant devant les équipages :

— Place ! Place à Sa Seigneurie le baron Meïtani.

— Rangez-vous, laissez passer Sa Seigneurie le *ban* Jurăscu et sa maison !

— Ho ! ho ! manants ! rangez-vous pour la calèche de Sa Seigneurie le *stolnic* Sachelarie !

Pleins de feu, impatients, les chevaux arabes, affolés par la lumière violente et mobile des torches, se précipitaient vers les bords du plancher de bois, au risque de briser leurs fines attaches. Les cochers, nus jusqu'à la ceinture, juchés, l'un sur le cheval de gauche, l'autre sur le siège, lançaient force injures car il y allait de leur tête au moindre accroc. Les boyards en hauts bonnets de soie et de fourrure et les dames en manteaux de zibeline, empêtrées dans leurs jupes et leurs robes raides, respiraient l'air frais émanant des marais.

Toute illuminée, la maison du boyard Hrisantie Dabija était pareille à un soleil levant. Dans la cour on avait allumé tous les vases de suif, et, entre les pois de senteur et les plants de citrons de l'entrée, jaillissaient les flammes des candélabres. Pendant plus d'une semaine des artisans avaient trimé dans leur atelier à façonner, pour ce soir-là, les bougies faites de cire jaune qu'on faisait venir tout exprès de l'Evêché de Rîmnic.

Les invités étaient arrivés de bonne heure, les dames se tenant à droite, plus décolletées les unes que les autres afin de bien montrer leurs appâts et d'attirer les regards. En haut des escaliers, Sa Seigneurie Hrisantie Dabija elle-même les attendait, en caftan noir orné de rubis en guise de boutons, les doigts chargés de bagues de saphir, sauf une qui portait le sceau de jaspe. Il saluait en inclinant légèrement sa tête couverte d'un haut bonnet grenat, bordé de fourrure, disait : « votre serviteur », et tendait une main molle, flasque, trempée de sueur puis désignait derrière lui son épouse vêtue, quant à elle, d'une robe de brocart surmontée d'un mantelet bleu en soie de Malte. Tout près d'elle, mais un peu en retrait, demoiselle Dafina, pâle, mince, belle, lointaine, le regard de glace, le cou enveloppé d'un châle des Indes rouge et noir, jaugeait les invités d'un imperceptible mouvement de son menton diaphane. Si grande était la chaleur des bougies de Smyrne qui animaient les pièces de leur flamme droite et odorante, que la jeune personne avait abandonné son étole de loutre. Elle paraissait souffrante, à bout de forces. Un sourire figé sur ses lèvres, elle était d'une beauté à donner le vertige, avec ses yeux bleus, froids, sa haute taille élancée et surtout ce souffle léger qui soulevait le décolleté généreux sur lequel se penchaient en louchant les regards avides des hommes. A côté d'elle, son frère lorgu, jeune homme long et raide, au maintien militaire et qui n'avait d'yeux que pour les femmes, disparaissait complètement.

Dans la cour, sur le sable, se succédaient les calèches, aux grands cris des cochers avides de réjouissances, de pourboires et de reliefs du festin. Tour à tour étaient arrivés : Antioh Jora avec dame Lucreția ; Constantin Razu ; le *stolnic* [1] Contaş ; lorgu Caracaş ; Ştefana Velissar, fille émancipée d'un boyard, ancien revendeur et garçon de boutique, ennobli du temps de Vasile *Vodă* [2] ; Enachi Tifescul, proche parent de Hristea Belivacă, ce qui lui valait le surnom de Frigevacă, rôtisseur de vaches, le *pisar* Cîrstea ; le *vornic* Carabăț et les siens ; les Ruseteşti, autant qu'il en était resté de non-raccourcis par les Turcs ; le métropolite Maléfié, tout joyeux de cette fête, enfin, uniquement profane ; Sa Seigneurie Vasile Ceaurul ; les Cupăreşti avec leur ribambelle de filles délurées ; Catrina Balş, fantasque et charmante, à laquelle les hommes cherchaient à plaire à force d'esprit ; le *sardar* Moïse, avec sa grosse et grasse épouse aux jambes courtes ; dame Anastasia, épouse de Radu Cercel ; le *cupar* Pavel Bujoreanu ; Sanda Done, la femme du trésorier ; le *grămătic* Enachi ; Necula Blănarul avec Safta Ruset et de nombreux autres à grand-peine échappés aux coquins, qui, dès que les invités arrivaient dans les jardins de Hrisantie Dabija, se précipitaient pour mendier des pourboires, au grand dam des laquais qui les repoussaient vers les grandes portes gardées par une terrasse couverte disparaissant sous une dentelle de fleurs. Mais comme la gaieté et l'animation étaient grandes, les invités ne faisaient guère attention à l'audace des gueux et se hâtaient de pénétrer dans les pièces éclairées où l'hôte, pour leur faire honneur, menait tour à tour ses invités.

Au premier étage se trouvaient les appartements de Sa Seigneurie Hrisantie Dabija, composés chacun de quatre pièces ; deux à droite et deux à gauche, immenses pièces où tout pût entrer à sa place, pleines de sofas, de divans bas que recouvraient des tapis et des

---

[1] *stolnic, pisar, vornic, sardar, vistiernic, grămătic:* autant de titres donnés aux boyards occupant certaines fonctions à la cour des princes régnants roumains; *stolnic:* écuyer-tranchant; *pisar:* secrétaire particulier, *vornic:* gouverneur; *sardar:* intendant; *cupar:* échanson

[2] *Vodă* était le titre donné aux princes régnants

coussins verts et rouges comme le sang. Des rideaux pesants masquaient les fenêtres étroites et retenaient la fumée des bougies. De longs tapis rouges venus de Stamboul conduisaient aux chambres des valets: le *cafegiu* chargé de la préparation du café à la turque, le *ciubucgiu* préposé au service des pipes, le *grămătic* ou secrétaire et une nuée de laquais. Plus haut, au second, la curiosité des invités n'osait se manifester, car c'étaient les appartements des femmes, c'est-à-dire ceux de l'épouse du maître de céans et de demoiselle Dafîna, entourés de nombre de chambres pour les couturières, les chambrières et les serves tziganes, toutes bourdonnantes ce soir-là comme abeilles en ruche.

Un buffet « à la polonaise » était installé près du salon, à la grande joie des hommes, sur une terrasse donnant sur les jardins dont les extrémités, privées de la lumière des flambeaux, n'avaient pour les éclairer que la lune folle qui courait sur le ciel de Bucarest. Des odeurs d'écurie parvenaient en ces lieux en même temps que le hennissement des chevaux dételés. C'est à peine si, dans la demi-obscurité, on voyait çà et là le luisant des voitures, des calèches et des harnais. Les palefreniers s'efforçaient d'apaiser les chevaux à force d'injures que personne n'entendait, couvertes comme elles l'étaient par les tendres violons entrés eux aussi en action. Du pain frais étant arrivé des celliers, une faim sauvage s'était emparée de tous les estomacs.

Selon la coutume, les hommes s'étaient retirés près de la longue table garnie, laissant les femmes entre elles, chacune jetant un regard furtif sur la toilette des autres, sur les parures, les manteaux d'hermine ou de lynx, les robes de satin, les châles à grands bords et à franges, les points de dentelles et les falbalas, les jupes de pou-de-soie jaunes ou rouges, les écharpes de laine ou de batiste, les boucles de ceinture ornées de diamants et de rubis, les pendants d'oreille, les rangées de perles, les larges colliers tressés de petites perles et de pièces d'or ; s'épiant, elles étaient tantôt vertes d'envie, tantôt souriantes, selon l'excellente habitude qu'elles avaient de dissimuler leurs pensées.

Oubliées des hommes, les dames avaient bavardé jusqu'au moment de la danse et laissé les messieurs savourer en toute quiétude le pilaf aux grains fermes offert sur des plateaux d'argent, les plats polonais que l'on mange d'abord des yeux, les laitues fraîches apportées des serres et auxquelles étaient mêlées des graines de navet, les salamis et les parmesans, les olives vertes et noires de France et de Roumélie, les galettes et les biscuits de Braşov, les sucreries en formes d'animaux, les sardines et les pélamides fumées, les poissons salés et les harengs du Danube entassés dans des plats de cuivre, le caviar doux, chaque bouchée étant avalée avec du pain très blanc, le tout accompagné de vin de muscat coulant des dames-jeannes, de ce Frontignan espagnol dont on n'avait plus goûté depuis le mariage d'Otetelesanu, pour terminer par des gâteaux roulés en colimaçon, servis dans des plats de porcelaine qui en maintenaient la fraîcheur et la saveur afin que les estomacs de ces nobles personnages puissent prendre un peu de repos.

Les hanaps d'argent chantaient, c'est bien le mot, lorsqu'on y versait le vin vieux dont les effluves embaumaient l'air alentour. Tout le monde étant satisfait, la fête pouvait commencer avec l'arrivée des tasses et du café à la turque et dès qu'on aurait préparé les chibouques d'écumes qui donnaient aux hommes d'âge l'envie de deviser et aux jouvenceaux celle de se rendre auprès des dames, avides de danses grecques et égyptiennes.

C'est alors — juste comme commençait le passe-pied et que les boyards plus hardis mangeaient des yeux les jeunes femmes parmi lesquelles Dafîna Dabija, grande, mince, avec sa jeune poitrine offerte, sa figure lavée à l'eau de rose, son parfum venu de France, faisait tourner toutes les têtes — que fit son apparition Radu Ralet, dont on avait perdu le souvenir du fait que des années auparavant, le gousset vide, il avait quitté Bucarest, pour suivre des sentiers inconnus.

Personne ne savait qui l'avait invité. Les gens le regardaient comme un revenant, car on le croyait mort dans un cul de basse-fosse, oublié dans quelque prison pour dettes ou étranglé dans un bouge de Vienne. Mince, brûlé de soleil, un peu trop tôt pour la saison, il avait des cheveux teints, mais argentés sur les tempes, des yeux noirs et un agréable sourire de fêtard ; vêtu de riches habits de la couleur des dattes, il paraissait descendre tout droit d'un fastueux équipage ; sa bonne mine et sa désinvolture ne laissaient pas de soulever la curiosité de ceux qui le considéraient comme un homme fini, relégué aux confins de la vie. Agé de près de cinquante-cinq ans, il n'en paraissait que quarante, bien qu'il ait longtemps mené au vu et au su de tout le monde une vie de débauche.

Le boyard Radu Ralet salua brièvement les invités groupés en deux rangées au milieu du salon, jeta autour de lui des regards dédaigneux sur les femmes lasses, calées dans leurs coussins de duvet et dont beaucoup lui avaient accordé leurs faveurs, et se dirigea vers l'épouse de son hôte devant laquelle il se courba profondément. Après quoi il serra la main de Hrisantie Dabija, puis celle de Iorgu, qui tous deux le regardaient, contrariés. Ceci terminé, il passa d'un invité à l'autre avec son même signe de tête ironique, s'inclinant devant Lucreţia,

épouse d'Antioh Jora qu'il avait dépucelée vingt ans auparavant dans sa vigne de Sihlea, souriant à la femme du gouverneur Carabăţ à laquelle il devait encore 4 000 écus d'or qu'il lui avait naguère empruntés, mangeant des yeux Catrina Balş qui se trouvait tout près de lui, lançant un clin d'œil complice à dame Anastasia, épouse de Radu Cercel et s'arrêtant à la droite de Sanda Done, la femme du trésorier, avec laquelle il plaisanta un peu à haute voix, jusqu'à l'arrivée de Safta Ruset, fatiguée, mais prête cependant à reprendre la danse, ce que le nouveau venu comprit ; aussi, sans avoir goûté à quoi que ce soit, lui offrit-il son bras, en homme qui avait pris part à tous les bals du carême, d'hier et même d'avant-hier. . .

Quand il eût terminé, il s'avança vers Dafina, à laquelle l'échanson Pavel Bujoreanu faisait sa cour et qui était belle, mais belle, avec ses yeux qu'on aurait dit d'aveugle, écartés et froids comme une lame de couteau. De toute la soirée, la demoiselle n'avait pas desserré les dents, bien qu'elle eût été invitée à la danse par tous les jeunes babillards qui se donnaient toutes les peines du monde pour chasser sa tristesse mortelle à peine dissimulée sous la politesse inculquée par les Allemandes de la maison. Occupées à leur caquetage, les dames avaient observé un peu tard que Radu Ralet l'entourait, qu'il était aux petits soins pour elle, qu'il lui contait on ne sait quoi à mots rapides, tout en entortillant de son index la fine chaîne qui retenait sa montre dissimulée dans son gousset, et même qu'il avait réussi là où les autres avaient échoué, c'est-à-dire à obtenir d'elle un soudain éclat de rire. Un peu plus tard, le cavalier l'ayant, d'une brève inclinaison de tête, invitée à danser, le silence s'était établi dans le salon. Les autres couples s'étaient tour à tour retirés pour leur faire place, tellement s'harmonisaient le brillant courtisan, parvenu, selon les apparences, au milieu de son âge sinon plus, et la fraîche jeune personne, encore figée dans son silence triste que troublait à peine l'esquisse d'un sourire.

Le boyard Radu Ralet ne lui dit rien et se contenta de la regarder, de ses yeux qui avaient enflammé tant de cœurs. Son visage sentait bon le tabac fin et la lavande. Lorsque, tenant Dafina par la taille, il faisait de légers mouvements de danse, on l'aurait cru transporté dans un autre monde, enivré par la musique, flottant au-dessus du plancher au respectueux étonnement des autres. La danse achevée, il la conduisit auprès de sa mère, s'inclina, puis s'éloigna sans mot dire et se dirigea vers Ştefana Velissar, assise sur un canapé recouvert d'une étoffe pistache, et qui jouant de son éventail, jetait de temps à autre un regard sur les glaces de Venise voisines, où se reflétaient sa figure possessive, aux lèvres gourmandes, sa lourde chevelure cuivrée, retombant en boucles sur ses épaules blanches, pleines, bonnes à mordre pour qui avait les dents nécessaires.

Les laquais s'étaient mis à arroser le plancher pour dépoussiérer et l'on entendait, dans la pièce d'à côté, messieurs les grands boyards abattre leurs cartes au pharaon, absorbés tout à coup par le jeu de hasard, après s'être fatigués à regarder les femmes. La musique avait entamé une pavane, les femmes chuchotaient entre elles, on remplaçait les bougies brûlées jusqu'au bout ; à ce moment, Radu Ralet considéra qu'il était temps pour lui de se diriger vers les honorables seigneurs et de leur montrer qu'il n'avait pas en vain perdu sa jeunesse dans les tavernes de Stamboul.

Cette nuit-là, après avoir joué jusqu'à l'aube et gagné une forte somme au baron Meïtani, il distribua, au départ, d'énormes bakchichs aux gens et laissa aux dames, après maintes autres danses, une inoubliable impression. C'est Hrisantie Dabija en personne qui le reconduisit dans l'escalier, non avant qu'ils aient bu ensemble du café et mangé des *baclavale* — ces excellents gâteaux feuilletés, au noix et au miel — après que les autres invités, bourrés de bonnes choses et de boissons, se fussent retirés.

Plus tard, le monde prétendit que si Radu Ralet, à peine revenu de l'étranger, avait pu faire son entrée dans la maison de Hrisantie c'est parce qu'il lui avait envoyé des cadeaux inouïs, qui n'avaient pas laissé de lui plaire. On disait encore qu'il arrivait tout juste d'Italie et qu'il avait apporté aux dames certains oiseaux florentins dont les trilles inouïs ahurissaient les laquais. Et ce n'était encore rien, car dans les resserres de Dabija, il y avait d'ores et déjà des tas de peaux de lapin, et des plus fines (Radu Ralet, grand chasseur, comme tout un chacun le savait, n'était guère resté inactif ce printemps-là), des cristaux de Hongrie et de Bohême, des vins de Leipzig et que d'autres choses encore ! Quiconque prêtait l'oreille aux bruits pouvait savoir, de plus, qu'il avait trouvé un trésor dans son manoir près de Drăgăşani et qu'il voyageait justement en Bosnie où il faisait commerce d'objets d'or et de cuivre ; et l'on disait même qu'il s'était vanté, au jeu de cartes, de posséder des mines de sel achetées pour une bouchée de pain à des Saxons établis en Transylvanie. Le frère de Dafina, qui servait à la cour du Prince, faisait semblant de ne rien savoir de tout cela. Ce Radu Ralet lui avait paru insupportable jusqu'au jour où il en reçut trois chiens de chasse, avec leurs colliers gravés, des animaux souples aux yeux intelligents, capables de vous repêcher un canard sauvage en un rien de temps. A la dame de céans, Ralet avait tout d'abord envoyé 24 plateaux argentés, 24 plats, 12 supports avec leurs verres dorés, 12 grands gobelets pour le thé, quatre carafes

à eau, 12 petits verres à eau-de-vie, une bassine et un *ibric* en cuivre, de petites assiettes à confiture, trois carafes à vin et, pour l'achever, un service de toilette, avec poudre de riz, eau de mélisse, lavande et savon, eau de rose, des barrettes et des peignes en écaille. Ce fou de Radu Ralet avait offert à Dafina — outre les fleurs fraîchement cueillies dans les jardins proches de Bucarest, et que lui apportait chaque matin à huit heures un gars lippu, nu jusqu'à la ceinture — des gants blancs de soie et de peau rouge-foncé, des babouches de Stamboul, des pantoufles fourrées, des mules brodées, à hauts talons et à nœuds de ruban, des bas de soie, des souliers à papillons, à boucles, à talons plats, en maroquin et en cuir lisse, des bottines de toile jaunes, rouges et noires — sans compter maints foulards bordés de dentelle blanche.

Vers le milieu de l'été, dame Zoé reçut encore de sa part deux arbrisseaux, un citronnier et un troène en fleurs dans des caissettes en bois de cyprès, tandis que la future se voyait offrir un petit chien d'agrément, Milord, qu'un voyageur avait ramené de France. Le boyard Hrisantie Dabija se vantait, au salon haut de *Ceşmeaua Roşie*, du fait que son ami Ralet espérait obtenir par ses connaissances de Vienne deux bassets à longues oreilles, de bonne race, dressés à la chasse aux cailles. Pas un seul vendredi ne se passait sans que sire Radu ne lui envoie des dattes de Missir, du meilleur sucre candi, du vin d'anis, des raisins secs de Morée, des caroubes, des figues et des noisettes pour avoir avec quoi passer le temps, de l'huile d'olives de Provence, des radis de Serbie — car c'était un gros mangeur — du *halva* de Roustchouk, du genièvre de France, du champagne et de l'eau-de-vie, sans plus parler des sirops et confitures de cornouilles et de roses pour les dames.

Comme il convenait, Ralet ne faisait ses visites que le dimanche matin; il descendait d'une calèche, toute tapissée de velours rouges, la carrosserie venant de Hunter étant, elle aussi, rouge, mais rayée d'or et de vert, le tout d'une solidité à toute épreuve. A l'arrière, sur une sorte de caisse se tenaient deux robustes tziganes, tandis que le cocher était assis devant sur un siège mobile. Une haute capote à soufflet, deux lanternes de cristal et des rideaux complétaient l'équipement du véhicule dont les marchepieds étaient habilement dissimulés, c'est-à-dire que, selon le modèle des voitures anglaises, ils se repliaient sous le coffre. Il nous faut ajouter, de plus, que jamais l'on n'avait encore vu à Bucarest pareille calèche, où il y avait de la place, derrière, pour les valets et qui possédait cette caisse à bagages sur laquelle ils étaient juchés et d'où, au besoin, ils pouvaient serrer les freins.

Le visiteur restait quelque deux heures chez son hôte, parlait affaires avec lui puis disparaissait à nouveau toute une semaine, pour vaquer à ses occupations soit — comme il le prétendait — aux mines de sel, soit à la frontière afin d'y conclure avec les Turcs diverses transactions portant sur le tabac et le foin de la meilleure qualité. Le bruit courait qu'il avait acheté aussi une boutique à l'enseigne *Aux quatre nègres*, ainsi qu'un moulin et une huilerie payés à bon compte. Mais pour peu qu'un curieux l'eût suivi, il aurait constaté qu'il logeait la nuit à l'hôtel Kiriazi, près de l'Auberge du Tilleul, dans la ruelle des Quincaillers près des boutiques malodorantes des tanneurs et qu'il abandonnait sa calèche de louage, dans l'obscurité, à l'entrée de Podul Mogoşoaïei, dans un coin obscur d'où il ne pouvait se rendre que, du moins notre curieux l'aurait supposé, dans une vaste cour entourée de murailles élevées derrière lesquelles, depuis des années, se cachait on ne savait qui.

Plus tard, lorsque furent connues toutes les péripéties des événements que je vous vais conter, on apprit qu'à son hôtel il passait pour un étranger en voyage d'affaires à Bucarest et que, de tout le jour, il n'allait nulle part, qu'il fumait sans arrêt du tabac fin dans sa chambre aux murs rongés de moisissures et qu'il faisait venir ses repas de l'auberge. Dans sa grande caisse de bois verni il n'y avait que peu de vêtements, encore qu'ils fussent de la meilleure coupe. Le soir seulement, l'étrange client du l'hôtel Kiriazi sortait pour se rendre à l'Auberge des *Toptangii*, marchands en gros, où jamais honnête boyard n'aurait mis les pieds, ou encore plus loin, à la *Bazaca* où il avait de mystérieuses rencontres avec des gens de la trempe de Mihalaké Hagi Pandele, marchand de drap et usurier bien connu, ou de Dumitraké Turnavitu, caissier des domaines princiers, prêteur lui aussi de grosses sommes et à des taux plus gros encore, toutes choses apprises trop tard comme cela arrive toujours dans la vie; reprenons donc notre récit où nous en étions restés.

C'est ainsi que, de bouche à oreille, le monde jasait: c'est-à-dire qu'on se demandait ce qu'avait à chercher Radu Ralet chez un boyard comme Dabija. Qu'en était-il des fiançailles attendues, bien qu'il semblât que le couple ne fût guère assorti? Et puis, si agréable que fussent les cadeaux, dame Zoé ne pouvait recevoir à l'infini tantôt des pantoufles de satin, tantôt un châle des Indes, tantôt des étoffes ou des fourrures. De sorte que lorsqu'un jour arriva certaine petite épître, ce fut un soulagement. Hrisantie devait, par conséquent, parler à Ralet, lui faire vider son sac.

Au début de l'été, un jour où la chaleur étouffante de midi laissait présager la pluie, un laquais conduisit Radu Ralet au kiosque recouvert de vigne vierge où Dabija dégustait son café. De derrière les haies parvenaient les voix enrouées des soldats turcs de la garde:

— Faites silence ! le Prince se repose !

Agitées, les hirondelles volaient bas ; dans les chambres les rideaux étaient tirés et un seul, dans les appartements des femmes, tremblait légèrement. Dame Zoé guettait l'arrivée de l'étranger, tandis que Dafina, morose, semblait absorbée par sa broderie au tambour. Déjà elle avait reçu le matin une corbeille de fruits, sans plus parler des nombreux lys blancs dont le lourd parfum emplissait la pièce. Sur le tapis rouge sang, Milord, un ruban blanc autour du cou, se prélassait langue pendante. Les deux femmes n'avaient pas échangé un seul mot, feignant l'une et l'autre d'être très occupées.

— Qu'en penses-tu, finit par s'enquérir dame Zoé. Si, d'après ce que sa lettre laisse entendre, il fait sa demande, as-tu l'intention de l'accepter?

Dans sa robe de mousseline à manches longues, décolletée jusqu'aux seins et retenue par un nœud à la Campbell, Dafina avait l'air de ne s'intéresser qu'à son ouvrage.

— Il ne me plaît pas, finit-elle par dire d'une voix claire. Et puis, il est vieux.

— Et alors? Le diable aussi l'est, et ce qui compte, c'est sa fortune !

— Mais nous n'en sommes pas dépourvus, que je sache ; nous en faut-il davantage?

— Eh bien ! sache que nous ne te marierons pas à un propre-à-rien comme celui après lequel il paraît que tu cours, au manège.

Un lourd silence, plein de menaces, était tombé. Dehors, le grondement du tonnerre annonçait la pluie.

— Ecoute-moi bien ! Si tu n'en fais pas à notre volonté, à ton père et à moi, nous te rayerons de notre testament et notre héritage ira tout entier à ton frère lorgu qui est économe et ne gaspillera pas notre bien ! D'ailleurs, il me plaît, à moi, le boyard Ralet. Il est bien élevé, il a de l'instruction. Il a voyagé, il connaît Vienne, il est allé en France et en Italie, il sait s'habiller, bref, c'est un galant homme.

— Il vous irait comme un gant si jamais vous deviez vous remarier, dit Dafina avec une méchanceté qu'on n'attendait pas d'elle.

— Voyez l'impertinente !

— Parlons franc, mère. On dit qu'il est entré dans le lit de toutes les femmes de Bucarest ; peut-être vous a-t-il conté fleurette, à vous aussi, à quelque bal?

— Qu'est-ce que cela fait? S'il s'est payé du bon temps, n'était-ce pas son droit? Voudrais-tu qu'il fût enfant de chœur?

— Pourquoi faudrait-il que ce soit moi qui veille sur sa vieillesse? Car ça durera ce que ça durera, et, vidé comme il est par tous les plaisirs, il sera tout juste bon à me compter les poux.

— Est-ce ainsi que tu oses parler à ta mère? dit dame Zoé en faisant semblant de pleurnicher.

— De plus, comment savoir s'il est vraiment aussi riche qu'il le prétend? Tout le monde dit que c'est tout juste si, il y a de cela trois ans, il n'était pas réduit à la mendicité.

— C'est là une question qui regarde ton père et ce n'est pas pour rien qu'il reste en bas, dans le jardin.

Tout en dégustant des confitures, les deux hommes dans le kiosque discutaient comme des marchands, sans détours ; jusque-là Hrisantie Dabija l'avait pas mal questionné.

— Vous êtes bien mal assortis ! le monde dit que vous avez vécu avec dame Duduca et que l'on vous a vu complètement ivre sur la route de Filaret.

— Sornettes, messire Dabija. Qui donc ne s'est payé du bon temps avec les dames du faubourg de Scaune, qui n'a pas bu du vin dans leurs babouches pour s'en laver ensuite en confesse? Il est un temps où l'on fait de tout et puis arrive celui où l'on veut se ranger. Faites fi, je vous prie, de ces bruits.

— C'est que. . . ! Et sire Hrisantie de se faire prier. Ma fille, je pensais la marier à un prince, et encore, pas à un prince quelconque, à qui je donnerais tout ce que je possède pour qu'ils soient heureux. Mais, à vrai dire, je me demande ce qui vous a déterminé à jeter votre dévolu sur ma fille, qui est si jeune qu'elle pourrait être la vôtre. . .

Sur le divan bas où il était assis et fumait son chibouque, Radu Ralet regardait, rêveur, les nuages qui s'amoncelaient et il écoutait distraitement les coups de tonnerre qui retentissaient au loin.

— L'amour ne choisit pas, boyard Dabija. Il était écrit que cette fleur fraîche éclose qu'est votre fille me plairait par-dessus tout.

— J'aimerais ne pas vous donner ma réponse sur l'heure, dit Dabija dissimulant une fois de plus sa pensée derrière des paroles.

— Les fiançailles ne sauraient pourtant souffrir de retard, le monde jase, je ne voudrais pas vous créer des ennuis.

— Et si elle, Dafina, n'était pas d'accord?

Radu Ralet sourit.

— C'est à vous de la convaincre qu'il est préférable pour elle de se trouver aux côtés d'un boyard de bonne souche que de courir après les officiers de la garnison.

— Que voulez-vous dire?

— Rien que tout un chacun ne sache.

Du coup, le boyard Dabija prit la mouche.

— Je ne saurais en écouter davantage.

— Pourquoi? s'enquit Radu Ralet. Il n'y a pas là de quoi vous mettre martel en tête. Aujourd'hui les filles ne sont plus comme autrefois. Et moi, vous savez, je n'ai guère de prétention à cet égard. Mais trêve de grands mots et parlons entre hommes. Cet Amza qui a tourné la tête à votre Dafina, j'ai prié le Prince-régnant de l'expédier au loin garder la frontière; quant au reste, c'est mon affaire...

— Comment osez-vous? ! fit Dabija de plus en plus éberlué. Ma fille est blanche comme neige.

— Vous vous couchez de bonne heure, boyard Hrisantie et la nuit est longue ! Obligez vos gens à se taire, ou bien bâtonnez-les pour qu'ils cessent de dire ce qu'ils savent. Je me retire, puisque je vous ai dit ce que j'avais à dire : sans rancune. Réfléchissez bien, nous en reparlerons.

Radu Ralet s'en était allé, laissant Hrisantie en proie à une fureur sans bornes. Tout d'abord il fit venir son épouse et la tança fortement.

— Vous le saviez, n'est-ce pas?

— Je savais... quoi?

— Que notre fille se serait donnée à un officier de la garde du Prince?

— Le monde jase, Hrisantie.

— Le monde jase et qu'est-ce que vous faites, vous, en tant que mère? L'avez-vous questionnée à ce sujet?

— Je vais le faire, mais je ne sais si elle répondra...

Brûlant d'impatience, il avait lui-même été chercher sa fille:

— Est-ce vrai, Dafina, ce que toute la ville clame?

Sans hésiter, la fille répondit bravement:

— C'est vrai ! j'aime Amza. Et si vous ne me laissez pas l'épouser, je m'enfuierai avec lui et ne reviendrai jamais !

— Je vais te faire fouetter aux verges par mes gens, entends-tu, il faut que tu aies perdu la tête, que tu sois devenue folle! Apprends que c'est moi qui commande ici, que c'est moi qui décide avec qui tu vas te marier et que je ne te laisserai pas dissiper ma fortune avec des écornifleurs.

Et après un regard jeté à la ronde. il s'était tourné vers elle:

— Après tout, pourquoi as-tu accepté ses cadeaux? Pourquoi m'as-tu mis dans l'embarras?

— Les cadeaux, ça me plaît à moi. Et suis-je la seule à en avoir reçu? Ne vous a-t-il pas envoyé des défenses de sanglier sans que vous en mouriez, et n'a-t-il pas comblé ma mère de menus présents? Je ne lui suis nullement obligée. Et regarder qui bon me semble est mon droit, tant que je suis jeune.

Devant l'inutilité des menaces, les parents, après s'être consultés, avaient résolu de prendre Dafina par la douceur:

— Vois-tu, ma fille, le monde sait maintenant que tu as eu une aventure avec un officier, et cela va m'obliger à grossir ta dot. Pourquoi veux-tu me ruiner pour le reste de mes jours, traîner mon nom dans la boue? Autant que je le sache, cet Amza n'a pas un sou vaillant. Le Prince va l'envoyer aux frontières et toi, tu renoncerais à ta belle maison, à ta fortune, à tes bals pour aller vivre au milieu des chevaux et des soldats? Est-ce dans une écurie que je t'ai élevée ou dans le beau monde? J'ai fait venir pour toi des maîtres de grec, tu connais les arts d'agrément, la grammaire et tant d'autres choses. Avec quoi t'amuseras-tu là-bas? De quoi ta vie sera-t-elle faite?

Dafina s'obstinait, cependant chaque jour emportait quelque chose de sa résolution, car le temps passait, et comme si de rien n'était, Radu Ralet continuait d'envoyer chaque matin des fleurs et des cadeaux dont on ne savait lequel admirer d'abord. Et quand le boyard, après avoir tenu force homélies à sa fille sentit qu'elle était de moins en moins opposée à l'idée du mariage, il fit venir Radu Ralet pour un nouvel entretien.

C'était l'automne, les Dabija avaient quitté les domaines où ils avaient résidé tout l'été avec leur fille, pour l'éloigner de son bien-aimé; celui-ci expédié par le Prince, comme convenu, à Giurgiu, y comptait les chariots qui traversaient le Danube; le boyard Hrisantie, souffrant de névralgies dues aux courants d'air de ses propriétés, attendait Radu Ralet; étendu sur un sofa, il fumait son chibouque. Il examinait justement la montre anglaise que le fourbe lui avait envoyée le matin même — une merveille dont le tic-tac était une vraie musique !

Quel plaisir que de contempler ce beau travail, cet or rouge ciselé, cette grosse chaîne aux savantes fermetures. Avec un gendre pareil, que ne pouvait-on entreprendre ! Pourquoi donc les femmes compliquent-elles toujours les choses en tergiversant ? songeait-il, heureux cependant.

— Bonjour, cher, très cher ! cria, à peine entré sire Ralet qui se fit prier avant de s'asseoir sur le sofa, près du maître de la maison. Comment ça va, boyard Hrisantie?

— On vieillit, comme vous le voyez. Et j'ai un de ces points de côté ! . . .

— Sans doute aurez-vous fait un faux-mouvement, en hissant un objet lourd au grenier ou bien aurez-vous attrapé un effort?

— Pas le moins du monde. Mais comme le vent soufflait et que les fenêtres étaient ouvertes, un de mes muscles se sera relâché. Voyez, prenez donc de ce tabac et asseyez-vous là.

Les laquais parfumaient l'air d'aromates. Par les fenêtres ouvertes pénétrait un vent léger de septembre qui agitait doucement les feuilles des arbres.

— L'automne arrive, messire Hrisantie, et le temps n'attend pas, dit Ralet d'un ton soucieux.

Qu'est-ce que ça pouvait bien lui faire, au beau-père? Etait-ce lui qui devait faire face aux échéances des prêteurs, ces impitoyables personnages qui n'attendent que l'occasion de vous dépouiller un homme aux abois?

— Je m'en rends compte. Voyez-vous, j'ai réfléchi; les femmes ne sont pas trop d'accord. Elles disent que vous avez un peu trop couru la prétentaine et craignent que vous n'ayez contracté une de ces vilaines maladies, qui vous souillent une famille.

— Comment pouvez-vous dire pareille chose, boyard Hrisantie?

— Pas de paralytique par hasard, dans votre parenté? Parce que vous, à vrai dire, vous avez l'air bien portant !

— Moi? je suis solide comme un chêne; quant au passé, n'en parlons plus. Comme si vous n'en aviez pas fait de belles, vous aussi, au temps de votre jeunesse ! tout le monde le sait, voyons !

— Taisez-vous donc ! Si ma femme vous entendait ! Que Dieu nous en garde !

— Alors, trêve de bavardage. Vous me donnez votre fille et vogue la galère ! N'ai-je pas assez attendu?

— C'est que . . . il nous faut bien réfléchir.

Messire Dabija ne se laissait pas faire si facilement que ça, il pesait les choses au plus juste.

— Allons, finissons-en pour que je puisse vous envoyer les présents de rigueur, j'ai d'ores et déjà versé les arrhes pour l'achat d'un veau d'une taille telle qu'il n'y a point d'épaules qui le puissent porter, et je ne dis rien de certains muids d'un de ces vins ! . . .

Son chapelet à la main, le boyard Hrisantie paraissait en compter les grains. Jetant une fois de plus un regard à la ronde, il écoutait l'automne qui, silencieux, à pas traînants, se glissait paresseusement dans Bucarest avec toute sa beauté et ses charmes.

— Eh bien, parlons-en une bonne fois, entre hommes. Au fait, qu'apportez-vous, vous, dans cette réunion de nos noms?

Enfin ! Radu Ralet était parvenu là où il le voulait ! Il s'y était préparé depuis longtemps déjà. Fouillant dans les poches de ses vêtements, il en avait sorti toute une liasse de papiers.

— Pour que tout soit clair, je vous vais montrer, messire, ce qu'il en est. Voyez ! ici, ce sont mes actes de possession des deux mines d'or que j'ai achetées l'an passé ! Là, les documents qui attestent mes droits sur les sables de la vallée de l'Argeş, où j'emploie des tziganes serfs: trente-cinq mille écus d'or, ça m'a coûté cher, mais à vrai dire, ça me rapporte gros. Tenez ! s'il vous plaît d'y jeter un coup d'œil, voici mes actes de propriété de mes magasins de grain de Brăila. Si le cœur vous en dit, regardez un peu les cachets de la préfecture pour les quelques terres que je possède encore, car vous savez que je me suis payé du bon temps et que j'ai mangé pas mal de mes propriétés, mais il m'en est tout de même resté quelque chose, comme vous le voyez. Tenez, voici les parchemins princiers que je tiens de mon père. Avec leurs sceaux et tout ce qui s'ensuit.

— Pourriez-vous préciser ce qu'il vous reste? s'enquit le boyard Hrisantie intéressé plutôt par les terres, bien que l'énumération des propriétés de Brăila et des mines de Transylvanie fût loin de le laisser indifférent.

— Quelques villages, maisons et tout, et cinquante serfs chacun, avec tout ce qu'il faut: ravins et rivières, vergers et étangs poissonneux. Sperieştii, par exemple, acquis dans le temps au gouverneur Ungureanu, ou un bon bout de terre à Hlăpeşti, acheté à Pan Oană, prévôt de Suceava, par un de mes bisaïeuls pour quatre-vingt-dix-huit zlotys tartares, ce qui, en ce temps-là, représentait une grosse somme. Je possède encore, non loin de là un rucher

ION ȚUCULESCU : La nuit des robiniers

NICOLAE SĂFTOÏU : Rivage

et une maison en ruines et que je veux vendre, car elle est trop de guingois. Est-ce assez ou dois-je poursuivre?

— Poursuivez, car ma fille non plus n'est pas des plus pauvres. Tout le monde sait que je possède nombre de domaines et que je n'ai d'autres héritiers qu'elle et mon fils lorgu. Or, je lui ai déjà donné, à lui, ce qui lui revenait, de sorte que je veux que l'on sache partout ce que ma fille aura.

— Fort bien, beau-père, dit Radu Ralet avec son regard le plus doux. Ecoutez alors: je vous citerai Chiseletul, acheté au maréchal Dingă pour cinquante deux mille aspres; les villages de Poïeni et de Prislopi, ainsi que celui de Perişor, que j'ai hérités de ma mère, dont on peut dire qu'elle n'était pas précisément réduite à la mendicité. Est-ce que ça suffit?

— Ça suffit. Mais laissez-moi, avec votre permission, jeter un coup d'œil sur les documents.

— Comment donc ! Avec plaisir ! fit Radu Ralet qui avait d'excellents faux-papiers fabriqués à Vienne par d'honnêtes faussaires.

Le boyard Hrisantie les étudia, les tourna et retourna dans tous les sens. S'il n'avait pas perdu l'esprit, il aurait dû faire quelque chose de plus, un rien: monter en calèche et se rendre, soit aux mines achetées par son futur gendre, soit dans les villages depuis longtemps perdus aux cartes. Mais comme il ne fit pas plus l'un que l'autre, ni ce jour-là où ce n'était pas possible, ni plus tard, les deux hommes finirent par se mettre d'accord.

— Alors, topons là et que l'heure en soit propice !

— Laissez-moi vous embrasser, beau-père ! dit encore Radu Ralet en faisant de sa langue un signe de croix dans sa bouche, car la chose n'avait pas été aisée.

Ils s'étreignirent et s'entendirent en quelques minutes. Puisque le monde n'en finissait plus de jaser, il fallait faire vite. Le mariage serait célébré, sans trop de façons, à Morunglav, un domaine de Dabija où il y avait une jolie petite église, après quoi les deux époux partiraient pour Paris, pour faire taire les méchants propos et s'en reviendraient en gens riches qu'ils étaient. C'est Radu Ralet qui devait s'occuper des actes, étant donné qu'il avait l'expérience du monde et savait mieux que quiconque distribuer les bakchichs. Quant à lui, Hrisantie Dabija, il donnait à sa fille la dot conforme aux actes depuis longtemps dressés et qu'il lui confierait, le moment venu.

Le même soir, dans sa minable petite chambre de l'hôtel Kiriazi, Radu Ralet signait une autre série de traites à ses créanciers Mihalaké Hagi Pandele et Dumitraké Turnavitu, lesquels avaient tremblé à leur tour pour les sommes à lui prêtées et dont le montant dépassait 40.000 piastres. Après les avoir remerciés tour à tour car, devant s'ignorer l'un l'autre, il les avait fait venir séparément, il leur avait assuré qu'après son mariage, ils récupéreraient l'argent prêté, augmenté des intérêts qui, bien qu'usuraires, avaient fait son bonheur. En garantie de ses emprunts, Ralet leur avait confié d'autres faux-actes, fabriqués eux aussi à Vienne et d'une imitation si parfaite que les deux prêteurs, en dépit d'une longue expérience en la matière, n'avaient rien flairé de suspect; d'ailleurs, le vieux joueur de pharaon et autres jeux de hasard leur avait fait croire qu'il tenait à conserver ses biens et empruntait uniquement l'argent nécessaire à son mariage, qui devait être célébré avec tout le faste requis. De surcroît, le secret le plus absolu leur était recommandé, étant donné que — ce dont ils se doutaient certainement — le mariage allait l'enrichir, à leur profit aussi, du fait que lui, Ralet allait les présenter à la Cour, et que Son Altesse le Prince avait besoin — et comment ! — d'argent. Or, s'ils le trahissaient et que le bruit se fût répandu qu'il manquait totalement d'argent et qu'il était criblé de dettes, tous ses plans matrimoniaux se seraient effondrés, sans qu'ils pussent tirer le moindre bénéfice de leur manque de discrétion.

Et comme tout était possible à Dieu et en Valachie, au début de l'hiver, saison des mariages, Radu Ralet avait envoyé à sa fiancée sa calèche pleine de tant de cadeaux de noces qu'elle n'avait pas manqué d'en être éblouie. Il y avait là tout ce que l'on pouvait rêver: des soieries et des voiles brodés de paillettes, des bonnets de loutre, des coffrets à bijoux, des pierres précieuses, des turbans et des robes de soie grège, des turquoises montées en bagues, des fourrures de zibeline et quantité d'autre choses. Ralet fit en sorte que son beau-père soit bien pris dans ses rêts et qu'il n'ait pas l'idée, si quelque soupçon l'eût effleuré, d'examiner les choses de près. Comment flatter son insatiable avidité? En le comblant de toutes sortes de choses, depuis les plombs à tirer les perdrix et les lièvres jusqu'aux fusils venus d'Angleterre, acquis Dieu sait quand et comment.

De sorte que les préparatifs, si grands qu'ils fussent, allaient bon train. Les gens de maison se trouvaient à Morunglav où ils nettoyaient les chambres, les passaient à la chaux, débitaient le bois en bûches pour faire grand feu partout, car si les époux allaient en effet partir pour l'étranger, il convenait pourtant qu'ils aient une vie douillette durant les trois jours et les trois nuits que duraient les noces dans le grand monde. Quelques langues se délièrent, mais les temps étaient troubles et le bruit courait d'une nouvelle mésintelligence entre le

Prince et les Turcs, ce qui entraînerait des restrictions et des désordres, si bien que personne n'avait accordé trop d'attention aux préparatifs.

Des environs de Giurgiu où se trouvait le fiancé trompé arrivaient des billets d'amour et de désespoir. Car si le secret avait été gardé, Dafina ne s'en était pas moins promise à lui, par serment prononcé de sa bouche sacrée:

*« Doux baisers sur tes yeux et sur tes lèvres chéries, ma fiancée bien-aimée — écrivait-il. Notre triste éloignement ne saurait m'empêcher de te dire qu'ici, dans le grondement du Danube, j'entends ta douce voix, bien que grande soit mon amertume puisque tu ne m'écris plus et que je ne sais que penser. Mon affliction serait moins grande si j'avais compris dans ta dernière épistole que les ennuis que te cause le vieil et fol fiancé que les parents t'ont choisi ont pris fin et que le cœur pur qui m'a aimé m'appartient à nouveau. L'heure maudite de notre séparation me donne les idées les plus noires et je maudis ceux dont les fourberies ont réussi à me faire envoyer en ces lieux, loin de ma bien-aimée. Je voudrais que tu m'aimes au point de faire tes bagages, de t'enfuir la nuit en traîneau et de venir me retrouver, dans ce coin sauvage où nous serions seuls, sans que personne n'entrave notre amour, quitte à connaître une âpre existence, n'ayant pas tout ce qui t'est nécessaire. Mais comme tu m'es plus chère que la lumière du soleil et que tout ce que valent mes malheureux jours, j'espère encore que Dieu me prendra en pitié. Sois miséricordieuse, prends patience, sache que je finirai bien par échapper à mes maux et que je saurai bel et bien t'enlever. Je maudis tous ceux qui m'ont arraché à mon autre moi-même, à mon plus cher trésor. Comme souvenir reçois mon amour et comme parole mon cœur, ces liens éternels avec mon âme et ma pensée si pure qui veillent pour toi à la frontière du pays. Lumière de mes yeux, Dafina ! ah ! ce nom me fait mourir ! Je ne te dis pas combien sont cruelles mes peines ! Que Dieu daigne avoir pitié de nous et fasse que nous nous retrouvions tous les deux. A toi jusqu'à mon dernier souffle, Amza. »*

A la lecture de pareilles missives, la fille du boyard Hrisantie pleurait à en tordre ses draps; mais qu'y pouvait-elle si le lendemain arrivaient de nouveaux cadeaux, tandis que lui se trouvait si loin ! Et puis, n'est-ce pas, elle ne l'avait plus vu de longtemps, et les absents ont toujours tort. Quant à lui répondre, rien à faire, car son père la surveillait de près; et même ses peu nombreuses amies arrivaient et repartaient les mains vides, impossible de leur glisser le moindre billet. Elle s'entretenait avec elles, se plaignait, apprenait de ci, de là, quelque chose, mais tout était si bien arrangé, si bien manigancé qu'elle ne pouvait plus reculer et comme les commentaires allaient bon train, elle avait parlé à sa mère en lui demandant ce qu'il lui faudrait faire si vraiment Radu Ralet n'était pas en mesure de devenir effectivement son mari, car on le disait impuissant après la longue vie de débauche qu'il avait menée?

— Eh bien ! tu n'auras qu'à en trouver un plus jeune, c'est l'habitude, lui avait répondu sa mère avec la calme et inconsciente indifférence de ceux de son espèce. Pour le moment, célébrons les noces, car, regarde un peu ! il nous a encore envoyé un mouton vivant.

A force de penser à Amza, Dafina n'en dormait plus; elle se souvenait de son regard franc et **surtout** de leurs rencontres au manège, à Cotroceni; du jour où lors d'un exercice d'équita**tion,** elle avait lâché les rênes et aurait été tuée si ce beau jeune homme ne s'était pas précipité et n'avait, d'un seul mouvement, maîtrisé l'animal. Grand et fier, il se tenait en selle comme le Prince lui-même et lorsqu'il l'avait embrassée pour la première fois, sous le scintillement des étoiles qui glissaient silencieusement au-dessus d'un Bucarest parfumé d'acacias, elle s'était senti mourir d'amour. Ils s'étaient follement aimés tout un printemps et tout un été, se cachant dans les jardins immenses de la propriété paternelle, à l'abri des regards des gens de maison ; la nuit seulement, la jeune fille sautait par la fenêtre et courait folle d'amour jusqu'aux haies les plus éloignées où l'attendait son bien-aimé, tenant son cheval par la bride. Quel mystère ! quels baisers ! quels battements de cœur ! C'était par une pareille nuit, au mois d'août de l'année d'avant, que Dafina lui avait juré qu'elle n'appartiendrait jamais qu'à lui, quoi qu'il pût arriver.

— Es-tu capable de tenir tes promesses? lui avait demandé Amza, avec des regards de loup.

— J'en suis capable.

— Alors, jure, avait-il dit en montrant ses dents sous la lumière de la lune.

— Je le jure ! avait-elle dit, perdue en des baisers sans fin.

— Meure qui s'en dédit?

— Qu'il meure !

Les chats, ivres de chaleur, ivres de la mort cachée quelque part, à l'affût, furetaient et miaulaient.

Et voilà que maintenant tout lui paraissait un rêve très ancien, une histoire qu'on lui aurait contée. Au début, elle avait songé, en vérité, à s'enfuir pour retrouver Amza à la frontière, mais Radu Ralet, de son côté, n'avait pas épuisé ses charmes. Son regard était en-

core celui de l'homme qui avait conquis la moitié des femmes de la ville; le dimanche, lors du déjeuner pris en commun, il savait, comme pas un, parler de ses voyages, en narrer les péripéties; il avait vu tant de choses, il possédait aussi une sorte de science propre aux célibataires impénitents et puis comme il savait se comporter ! Sans qu'on s'en rende compte, il passait d'une langue à l'autre, parlant tantôt le français tantôt le grec, puis il employait des mots turcs, des mots doux et inattendus qui lui étaient agréables à entendre. Si jeune qu'elle fût, elle songeait que ça ne lui irait pas mal, après tout, d'être à sa droite, même s'il avait l'âge d'être son père. Tandis qu'avec Amza, comme le disait dame Zoé, le monde aurait clabaudé, aurait dit qu'il manquait d'éducation, et puis, il ne fallait pas contrevenir aux coutumes des boyards qui exigeaient que l'on ne déchût point en épousant un n'importe qui. A la lecture des missives de celui qui languissait au loin. elle ne songeait qu'à s'enfuir pour se jeter dans ses bras, mais, à la réflexion, elle se disait que là-bas, au loin, elle n'aurait pas de servantes, qu'elle serait privée du nécessaire, ce qui fait qu'elle restait sagement à la maison, parce que, n'est-ce pas, on tient à sa famille, et qu'en tous cas, on est mieux auprès de sa mère que dormant n'importe où, au milieu des dangers et des obstacles de toutes sortes. Ah ! si son Amza avait pu faire quelque chose pour échapper à la vie qu'il menait, aux ennuis dans lesquels l'avait jeté son audace amoureuse, ç'aurait été tout autre chose !

Et où met-on que tous ces préparatifs de noces la plongeaient dans la fièvre. On mettait la dernière main à son trousseau, on fouillait dans les coffres, on ourlait les draps, on enveloppait de taies les oreillers de duvet fin. Sur le plancher s'étalaient les couvertures de brocart, les couvre-lits matelassés en soie brochée, les matelas recouverts de satin et les fines toiles bordées de dentelles. Des tiroirs des commodes on sortait sans cesse d'autres choses, les *chalvars*, ces pantalons très larges, à l'orientale, serrés à la cheville, avec leurs ceintures de fils d'or tressés, les châles à franges, les longues vestes et les blouses assorties, venues de Leipzig. Du matin au soir, les ouvriers travaillaient à des châlits, et à des sommiers neufs. N'ayant gardé pour elle que quelques bijoux, dame Zoé avait offert à Dafina de choisir ceux qu'elle désirait pour les porter là où la vie l'allait mener: fleurs de diamant portées lors de son mariage avec Hrisantie, boucles de ceinture en jaspe entourées de rubis, boucles d'oreilles, à double émeraude, colliers de perles étalés sur la poitrine à tous les bals, bagues à chaton de saphir, broches de rubis, chaînes et colliers faits de pièces d'or, agrafes dorées et perles d'ambre.

Toute femme qu'on est, on ne peut renoncer à pareille fête, même si à la frontière un être se meurt, brûlant d'amour et altéré de vengeance, car le monde est petit et Amza avait appris que Dafina se préparait à se marier.

Les invités, emmitouflés dans leurs fourrures, avaient commencé dès le milieu de la journée du samedi à arriver à Morunglav, dans des traîneaux que tiraient de vigoureux chevaux. On était en plein hiver. La première neige était tombée en abondance et tout brillait au soleil; gelés, les ruisseaux étincelaient sous les arbres dénudés. Quelques hôtes avaient même vu au bord des clairières des loups à l'affût, les yeux avides, mais n'osant pas s'approcher. Propre, recrépi, paré, le village tout entier attendait une pareille fête dans une pareille solitude.

En dehors des fiancés et des futurs beaux-parents, il y avait là pas mal de monde. Seuls manquaient, parmi les connaissances, le baron Meïtani, mort subitement un mois plus tôt, et l'échanson Sotir, retenu par les affaires terriblement embrouillées de la Cour. Tous les autres, en échange, se bousculaient dans les resserres, goûtaient çà et là au parmesan et aux olives, ou encore buvaient furtivement dans quelque recoin, tous aboyés par les lévriers, débordant de gaieté comme il convient en pareille circonstance, c'est-à-dire dans l'attente de la messe de mariage. N'auraient pu manquer à l'appel, bien sûr, ni le *ban* Jurăscu, quelque peu décrépit, ni le *stolnic* Sachelarie; Antioh Jora et les siens étaient là, de même que dame Lucreția, que Ștefana Velissar, Constantin Razu, le *stolnic* Contaş, Iorgu Caracaş, Enachi Tifescul, le *pisar* Cîrstea et le *vornic* Carabăț; on pouvait, voir aussi Catrina Balş, avec Vasile Ceaurul dont elle était la maîtresse depuis une semaine, les Cupăreşti, venus sans leur marmaille à cause de la distance, Moïse le *sardar* avec sa grosse et grasse épouse aux jambes courtes, la princesse Anastasia, épouse de Radu Cercel, Pavel Bujoreanu, Sanda Done la femme du trésorier, Necula et Safta Ruset et nombre de boyards de moindre envergure.

Ainsi que l'exigeait l'étiquette des mariages dans le grand monde, des trompettes et un groupe de tambours précédaient le convoi pour lui faire place le long du chemin conduisant au porche de l'église. On était vers la fin de la journée, à l'heure des vêpres, et il ne demeurait, du soleil mort quelque part du côté de l'eau, que quelques lames de lumière éparpillées sur la glace verdâtre. Dans les traîneaux, avec leurs beaux chevaux et les grands cierges de mariage, les participants vêtus de fourrures rares semblaient autant d'archanges courant

sous les premières étoiles de cet inoubliable hiver. Le manoir était resté en arrière aux soins des servantes et des valets affairés à débonder les futailles et les barils de vin, à préparer les bouteilles d'eau-de-vie et les brioches de fine fleur de froment. On avait égorgé quatre bœufs et préparé des enclos pour le bétail qui allait assurer de la viande fraîche aussi longtemps qu'allait durer la ripaille. Sur un énorme brasier, au milieu de la cour, on faisait rôtir un veau pour les joueurs de luth, de trompette, de violon et de tambour qui avec leur musique allaient distraire la noble société. Des palefreniers et des cavaliers munis de fouets et d'étrilles s'agitaient ou plutôt réussissaient à tout mettre sens dessus dessous. Si la messe devait être brève, la fête en échange allait durer. La pâte levait dans les pétrins et le couvert avait été mis dans le grand salon, tapissé de peaux de loup. Sous les vieilles poutres brûlait un feu de roi dont la lumière chassait la nuit qui s'installait en maîtresse sous les fenêtres. Le froid était piquant, mais qui donc s'intéressait à ce qui se passait sous le ciel étoilé?

Devant l'église, le prêtre Mitrofan, un vieillard aux cheveux blancs qui avait célébré le mariage de Hrisantie Dabija — ce qui lui avait valu d'ailleurs, de s'installer dans le village — était venu à la rencontre des époux en portant la croix. C'était Dafina qui la première était descendue du traîneau, dans une fourrure de zibeline brillant si fort sous la lumière des bougies qu'on l'aurait crue pleine d'aiguilles. Elle s'était fardé les sourcils et ses lèvres étaient pâles. Comme si elle cherchait quelqu'un, elle regardait, inquiète, la foule de paysans inconnus qui entouraient les lieux. Le boyard Radu Ralet et les beaux-parents qui l'avaient soutenue par les aisselles tandis qu'elle descendait, se frayaient un chemin dans la neige fraîchement tombée qui commençait à geler. Emerveillée, la foule regardait. On avait allumé les flambeaux et après être entrés dans l'église, les paysans s'étaient bousculés et emplissaient le naos au milieu duquel on avait étendu un tapis rouge. Le pope lisait la messe de mariage tandis que la foule des boyards jetait aux pieds des époux des écus d'or et d'argent, des noix et du houblon. Les dames pleurnichaient au souvenir de leurs noces mais Safta Ruset et Catrina Balş, insupportables, se disaient à l'oreille toutes sortes de gaudrioles, où il était question de certains ornements du marié qui avaient fait, on le savait, le bonheur de beaucoup de dames de leur monde. L'inquiétude de Dafina n'avait pas échappé aux hommes; on l'aurait cru gelée par le froid de l'église à la voûte enfumée, et elle tendait l'oreille au dehors, à quelque chose que les autres ignoraient. En vérité, trois jours avant le départ de toute la famille pour Morunglav, quelques petites pierres jetées aux carreaux de sa fenêtre l'avaient avertie de la présence d'Amza. Epouvantée, elle était sortie en toute hâte et l'avait trouvé la figure bouleversée, serrant une canne de jonc dans ses mains.

— Est-ce vrai ce qu'on raconte?

— As-tu perdu la tête? Entrer dans la cour, en plein midi ! Les serviteurs t'auront vu !

— Peu me chaut ! Réponds-moi plutôt, est-il vrai que tu épouses ce misérable?

Elle aurait bien voulu verser des larmes hypocrites, balbutier quelque chose, mais que dire? Et cette mine qu'il avait ! Il paraissait vieux dans sa douleur, avec son visage hérissé d'homme qui a voyagé sans trêve ni repos de jour et de nuit. Privé depuis longtemps de sommeil, ses yeux brûlaient dans leurs orbites, il écumait, aurait-on dit, et prononçait des mots sans suite.

En une minute, Dafina avait cessé de l'aimer. Amza ne ressemblait plus au brillant cavalier qui avait arrêté son cheval au manège au risque de se tordre le col, ni au beau jeune homme dont elle baisait les lèvres au clair de lune, sous les arbres du jardin. Ce n'était pas avec lui, non, ce n'était pas possible, qu'elle se promenait le dimanche à Herăstrău pour écouter la fanfare turque, en se mêlant tous deux aux gens du commun pour ne pas être reconnus. Devant elle se tenait un étranger, affolé à l'idée de la perdre, qui se lamentait et était tombé à ses pieds.

— Pourquoi torturer ainsi mon âme, traîtresse, lui avait-il demandé. En quoi t'ai-je déplu? Où sont tes serments?

— Relève-toi, lui avait-elle dit et le malheureux, se rendant compte que c'était par pitié, avait senti le rouge de la honte envahir son visage, non rasé depuis plusieurs jours.

— Tu me le paieras, avait-il dit tout à coup, d'une voix sèche et froide, et d'un coup de sa canne gelée il avait cinglé son visage, mais sans l'abîmer, car elle avait esquivé le coup.

Maintenant, tandis que le chœur des aveugles de Brâncoveni avait entonné d'une voix admirable l'*Isaïa dănţueşte* — elle avait eu peur tout à coup. Regardant autour d'elle, elle avait vu le visage fané de Radu Ralet, pâle lui aussi, et s'était sentie prise d'une envie folle de fuir, mais une sourde lâcheté l'avait retenue. A travers la fumée des bougies lui parvenait le chuchotement des femmes et elle pouvait très bien s'imaginer ce qu'elles disaient, mais elle s'en moquait. Jamais on n'avait entendu dire qu'une fille de boyard se marie selon ses vœux. Il fallait prendre en considération les biens de l'un des époux qui, ajoutés à ceux de l'autre, devaient leur permettre de vivre sans soucis en des temps si peu sûrs. Evidemment, elle

aurait préféré avoir à sa gauche un époux jeune et beau, mais puisqu'il n'en était pas ainsi, qu'y pouvait-elle?

Sur son front, le prêtre avait maintenant posé la froide couronne de mariée et elle avait fermé les yeux. Du dehors parvenaient des bruits sourds, comme si un ouvrier eût réparé les murs de la vieille église, mais elle ne prêtait plus attention à rien. Les aveugles de Brâncoveni, aux yeux blancs couverts de taies, chantaient la gloire de Dieu, de leurs voix fortes qui faisaient trembler les voûtes. Il semblait maintenant que des coups violents ébranlassent la lourde porte de fer de l'église, donation de son bisaïeul, Florea Dabija, qui avait fait venir de Vienne les battants ornés par les forgerons du village. Elle regarda sa mère qui versait une larme, vit aussi la figure ravie du boyard Hrisantie et, lorsqu'elle se tourna vers Radu Ralet, qui justement se préparait à glisser l'anneau d'or à son doigt, elle eut encore le temps d'entendre une voix étrangère qui criait tout au fond :

— Au feu !

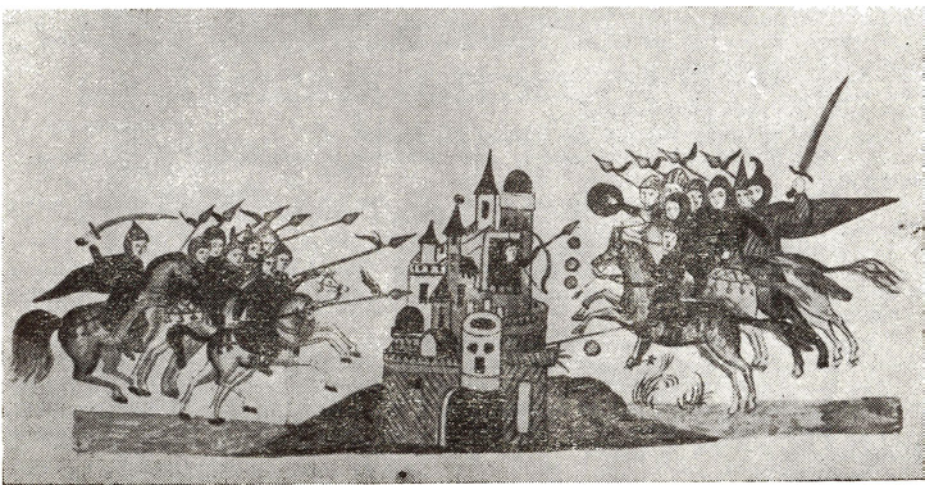
Dans l'attente du cortège qui devait revenir au manoir après la cérémonie, les valets s'étaient quelque peu soûlés. Les préparatifs avaient pris fin, une bonne odeur de viande rôtie se faisait sentir et le vin coulait à flots dans les cruches tenues dehors sur la neige, recouvertes d'un voile blanc pour que la lune qui s'était levée sur Morunglav ne puisse exercer ses maléfices. Il gelait, la neige crissait sous les pas et la lumière était telle qu'ils ne virent que très tard les flammes immenses qui s'élevaient à l'horizon. Ce n'est que bien après, le feu ayant dévoré la moitié de l'église, qu'ayant entendu des cris au loin, les hommes s'étaient précipités dans les écuries et, enfourchant au hasard les chevaux qui y étaient restés, les avaient lancés au galop pour sauver ce qui pouvait encore être sauvé d'un pareil désastre.

Plus tard, lorsque toutes les circonstances restées inexpliquées furent connues, on apprit qu'un certain Amza, garde-frontière à Giurgiu, avait pris le maquis et s'était fait *haïdouk* par désespoir d'amour ; qu'avec sa troupe de brigands il était arrivé à l'église de Morunglav, en avait barricadé les portes et les fenêtres et y avait mis le feu. Personne n'en avait réchappé, sauf Iorgu, le frère de Dafina qui avait eu la chance d'être envoyé depuis un mois à Stamboul par le Prince, pour des affaires. Les corps du marié et de la mariée, tout en feu, s'étaient effondrés sous des icônes d'argent qui avaient fondu dans la fournaise et les avaient entièrement recouverts.

Selon les gens qui les ont enterrés ensuite chrétiennement, ils étaient lourds comme du plomb et les empreintes de leurs visages épouvantés sont encore conservées dans l'autel de la nouvelle église élevée. longtemps après, sur l'emplacement de l'ancienne, par le frère de Dafina, seul héritier du boyard Hrisantie Dabija.

*Traduit par ANDRÉE FLEURY*

Ornement de l'évangéliaire du monastère de Suceviţa (XVIe siècle)



DUMITRU RADU POPESCU

# LE SOLDAT INCONNU

Les eaux s'écoulaient lentement vers la vallée, sans interruption. Les enfants, pieds-nus, montaient la côte, au bord de la rive. Les eaux glissaient par-dessus les ombres des peupliers, noirs et endormis. Les enfants allaient vers les sources de la rivière, s'éclaboussaient les uns les autres en riant. Garçons et filles, ils portaient de longues chemises, Ils les tenaient retroussées au-dessus des genoux, pour ne pas les mouiller. Le garçon plein de taches de rousseur avait glissé et était tombé dans l'eau. La chemise s'était collée à son corps, mais on ne lui voyait pas les côtes, seulement le ventre, comme une pastèque ronde. Les cheveux, mouillés, brillaient.

— Comme c'est bon, disait le rouquin, et il se coucha sur le ventre dans l'eau, agitant les jambes, comme s'il nageait.

Les filles riaient de lui, et mouillaient leur cou et leur front, pour se rafraîchir.

— Eh ! chasse les bœufs de la luzerne, dit la fille au nez retroussé à l'enfant aux cheveux frisés, auquel il manquait des dents.

Ştirbu sortit de l'eau, tendit les bras et se mit à courir, en imitant le bourdonnement d'un avion. Il entra dans le champ de luzerne, chassa les bœufs vers le chemin, puis fit de même pour ceux qui étaient entrés dans le champ de maïs, et revint, essoufflé et rieur.

— Ton Lunilă est fou, on dirait qu'il a une mouche incrustée dans la peau . . . Il court et on ne peut plus l'arrêter.

— C'est un bœuf de race, pas comme ton Mărţoï.

— Mon Mărţoï est grand comme une montagne, il arrache tout seul la charrette de la boue . . .

— Mon Miercan écrase sous les roues ton Mărţoï, si on les place sous le même joug . . .

— Tu te vantes ! . . .

La lumière était si intense que le ciel était devenu blanc. Il était si haut qu'on ne le voyait pas. Les enfants regardaient en l'air, aveuglés par le soleil qui s'était arrêté au milieu du chemin.

— Mon Joïan est un bœuf pas comme les vôtres . . .

— Ha — fit la fille au nez retroussé en riant — tu le montes comme un âne.

— Ho, ho, Joïan, fit le rouquin en allant au-devant du bœuf. Arrête Joïan, ho, dit le rouquin en le prenant par le museau, puis il fit un bond et le saisit par les cornes.

Le bœuf baissa la tête, et le rouquin, mouillé jusqu'aux os, fit de l'œil aux autres enfants et dit:

— Reste là . . .

Le bœuf resta la tête basse et le rouquin lui frappa sur le ventre, le chatouilla. Puis il prit appui sur la jambe de Joïan et l'enfourcha.

— Dii ! cria-t-il, battant des talons sur le ventre.

Joïan démarra lourdement, comme un éléphant, et les enfants partirent à sa suite, en battant des mains. La fille au nez retroussé attrapa la queue de Joïan et se pencha en arrière. Le bœuf ruminait tranquillement une bouchée de luzerne. Les pieds de la fille glissaient sur la poussière du chemin. Joïan la tirait derrière lui, lentement, et les enfants riaient.

Les ombres agitées des enfants passaient par-dessus les ombres mortes des peupliers.

— Ton Viorean s'endort sur les sillons . . .

— Ton Sîmboan mange du feu.

— Mon Duman est un bœuf de race . . .

La fillette qui portait des nattes s'arrêta au milieu du chemin et dit:

— Quand les bœufs entreront dans les roseaux, ce n'est pas moi qui les ferai sortir.

— Ils n'y entreront pas . . .

— Que si, ils y sont entrés encore hier.

— Que non . . .

— Ils se feront piquer par les serpents . . .

— Que non . . .

— Je ne les ferai pas sortir, si tu ne me donnes pas une pomme.

— Tiens, bouffe . . . Mais ils n'y entreront pas, dit la fille aux yeux bleus, lui donnant une pomme rouge.

L'eau s'écoulait vers la vallée et les peupliers restaient debout, endormis par la chaleur. Les enfants emmenaient paître les bœufs. Ils avaient quitté le village au matin et n'étaient pas encore arrivés. Ils s'arrêtèrent au bord d'un champ de luzerne et s'assirent pour manger. La fille au nez retroussé sortit un morceau de *mamaliga* de son sac et le partagea en six morceaux. Le rouquin sortit deux oignons et un œuf.

— Bien sûr, tu n'as pas de sel . . .

Ils mangèrent tout ce qu'ils avaient, et continuèrent leur chemin en courant.

— A la fosse, à la fosse ! cria l'édenté.

Les ombres des enfants diminuèrent, elles s'étaient cachées sous leurs semelles et ne sautaient plus par-dessus les ombres des peupliers. Les feuilles avaient molli et regardaient l'eau de la rivière qui coulait sans hâte, paresseuse. Les peupliers n'avaient plus d'ombres, ils les avaient repliées, comme des ailes, sous l'écorce.

Au tournant de la rivière s'était formé un bassin, depuis quelques jours. L'eau bouillonnait, toute blanche, et les enfants la regardaient, effrayés.

— Ici . . .

— Ici, ici, dit la fille aux yeux bleus. Regarde les peupliers !

Trois peupliers avaient été rompus, à la moitié de leur hauteur. Ils ressemblaient à des bougies cassées, vertes. Leur crête aiguë touchait la terre, jaunissant.

— C'était une bombe, dit la fille au nez retroussé.

— Que non, c'était une grenade . . .

— Que non, c'était un obus, c'est maman qui me l'a dit . . .

— C'était un tank . . .

— Ha, ha ! dit la fille au nez retroussé, comment ce pouvait être un tank?

— Que le diable l'emporte, dit l'enfant qui avait perdu ses dents, regardant l'eau qui tourbillonnait.

— Mesurons-la . . .

— Avec quoi?

— Avec un roseau . . .

— Diable ! . . . Elle est trop profonde, elle a bien une centaine de mètres . . .

— Tu es folle? Il y a une centaine de mètres d'ici au village . . .

— Ou d'ici à Bucarest . . .

— Jetons-y des pierres . . .

— Tu veux boucher le trou?

— Ho, crâne de piaf . . .

— Heureusement qu'elle est finie.

— Quoi donc?

— La guerre . . .

— Et si elle revenait?

— Non . . . elle est finie depuis longtemps, depuis deux jours. . . . Elle doit être loin, on n'entend plus les coups de fusil . . .

— Parce que tu es sourde...
— Allons-y...
— Où ça?
— Chercher nos bœufs...
— Qu'ils aillent au diable !
— Faudrait encore savoir qui...

Les enfants s'assirent sur le sol, au bord de l'eau. Le soleil s'était rapproché de la terre. Les ombres des peupliers avaient tourné vers l'orient, coupant l'eau.

— Allez-vous-en plus loin, les filles, dit le rouquin aux filles.
— Et toi, tu n'y vas pas?
— Tu veux une paire de gifles?
— Allez derrière le coude de la rivière, c'est la place des filles, dit l'enfant à qui il manquait des dents. Après les peupliers...
— Allez-y vous-même...
— Alors restez, si vous n'avez pas honte, dit le rouquin et il souleva lentement les pans de sa chemise.

Les filles passèrent de son côté et le bousculèrent, lui donnant des coups de poing dans le dos. Puis elles disparurent après le coin. Le rouquin ricanait, faisant de l'œil à ses compagnons, comme s'il voulait dire: est-ce que c'est des coups de poing? Il jeta sa chemise sur les branches molles d'un peuplier brisé. Nu comme un ver, il tourna sa face vers le soleil et bâilla.

— Ne l'avale pas tout entier, dit le garçon auquel il manquait des dents.
— Je t'en laisserai...

Le garçon auquel il manquait des dents tendit ses mains en coupe vers le soleil. Il les remplit et se lava la figure. Puis il les tendit de nouveau et lava avec le soleil chaud ses épaules bronzées, se frottant vivement, pour faire pénétrer le soleil. Il ouvrit la bouche et déglutit, puis se lava les jambes et les mains. Il se pencha et le soleil lui tomba sur le dos, comme de l'eau chaude, et il poussa un soupir de plaisir. Il sourit et se coucha dans le sable.

Les deux autres se déshabillèrent à leur tour. Ils mangèrent aussi du soleil, les yeux fermés, pour se fortifier.

— Tu as faim, le muet, dit le garçon auquel il manquait des dents.
— J'ai faim, dit le muet, en avalant lentement, passionnément.

Il n'était pas muet, mais c'est ainsi que l'avaient surnommé les enfants, car il n'aimait pas parler. Il fut le premier à se lasser du soleil, il prit des forces, se réchauffa et se jeta dans l'eau.

— N'entre pas dans la fosse, cria son compagnon.
— Que si, j'y entrerai, grogna le muet.
— Qu'il aille au diable, dit le rouquin, se tapotant le ventre rond et gros comme une pastèque.
— Tu vas faire des petits, lui dit le garçon auquel il manquait des dents.

Mais le rouquin n'y prêtait aucune attention et se jeta à l'eau. Il passa sur l'ombre d'un peuplier, mais il y resta accroché, il ne pouvait plus avancer. Le garçon auquel il manquait des dents le regardait et le voyait moitié blanc, moitié noir, L'ombre du peuplier l'avait coupé en deux.

— Allez, sors de l'eau, ventru !
— Va-t-en au diable ! cria le rouquin, en s'efforçant d'avancer, mais les tourbillons l'empêchaient d'avancer. Le muet arrivait au bassin et à son grand dépit, passait par-dessus les rapides, nageant sur le dos, et on voyait son ventre blanc. Le rouquin se laissa emporter par l'eau, puis en faisant le tour, arrlva dans la fosse, et de dépit, voulut noyer le muet.
— Ne jouez plus, il y a peut-être une bombe, cria l'autre de la rive.
— Va-t-en chez les filles, dit le muet, méprisant.

Ils savaient bien pourquoi l'édenté n'entrait pas dans l'eau. Toujours il se glissait sournoisement, sur la rive du fleuve, jusqu'à l'endroit où se tenaient les filles. Il les regardait prendre leur bain de soleil, toutes nues. Et il disait, doucement:

— Maman, qu'est-ce qu'elles ont !

Cette petite phrase, il l'avait entendu dire à son frère, avant de partir pour le front. Lui aussi venait épier les filles. Mais cette fois l'édenté n'alla pas les voir. Il pensa à son frère et devint triste. On n'avait plus de nouvelles de lui. Peut-être était-il mort.

L'édenté se coucha sur le dos sur le sable et regarda le ciel. La lumière était intense, il ferma les yeux et il pensa qu'il y avait deux jours, lorsque le front était passé à côté du village, il était resté dans la cave, les yeux fermés. Les coups de canon l'avaient effrayé

et il s'était endormi. Il n'avait aucune idée de la durée du combat. Le lendemain, il avait entendu dire que les Allemands n'avaient pas voulu quitter la colline, que leurs canons avaient bombardé la route et les pâtis, que les Roumains les avaient contournés et cernés, qu'il y avait eu des tanks et des motocyclettes. Lui n'avait rien vu. Mais il ne l'avait dit à personne, de peur que les autres enfants ne rient de ce qu'il s'était endormi de peur.

Il s'était enterré dans le sable, seuls ses yeux et son nez étaient restés découverts. Le sable le brûlait, l'amollissant. Le muet et le rouquin s'étaient plongés dans la rivière. On ne voyait plus que leurs yeux et leurs bouches, comme si l'eau les avait avalés. L'édenté, lui, s'était fait avaler par la terre.

On entendait une chanson sans paroles. Les filles prenaient un bain de soleil.

Ils sortirent de l'eau, se séchèrent et s'habillèrent, les filles, le muet et le rouquin. L'édenté reprit sa chemise. Les filles revinrent et tous se mirent à manger des pommes, assis sur le sable.

— Que deviennent les bœufs?

— Ils doivent être entrés dans les roseaux, on ne les voit plus.

Ils se mirent debout et crièrent, entre leurs mains jointes:

— Lunilăă . . .

— Mărţoiĭ . . .

— Hé, Miercan !

— Hé, Joĭan !

— Hé, Viorean !

— Hé, Sîmboan !

— Hé, Duman !

Ils crièrent plusieurs fois, mais n'entendirent aucun meuglement. Comme si les bœufs s'étaient noyés dans le marais, parmi les roseaux.

— Vaut mieux jouer à quelque chose, dit l'édenté.

— A cache-cache. . .

— Et qu'est-ce qu'on fait des bœufs?

— On les laisse dans le marais, dit l'édenté.

— Bien, dit la fille au nez retroussé.

En fait, ils étaient venus seuls. Pas l'ombre d'un bœuf. Ils étaient venus par habitude, comme ils venaient avec leurs bœufs chaque jour, avant que le front se soit installé dans le village. Les bœufs avaient été pris par les Allemands. Eux, ils avaient fait semblant de ne pas savoir, de les avoir encore, de les emmener paître. Et ils avaient joué comme autrefois. Mais ils avaient joué pour de vrai, sur la rive. L'eau n'avait pas été emportée par les Allemands. Les ombres des peupliers se balançaient dans l'eau. La plaine leur était restée, et le ciel aussi, le même qu'avant, et toujours comme avant, les enfants s'amusaient. Les Allemands n'avaient pas pu tout emporter. Ils avaient pris les bœufs parce que, l'édenté l'avait entendu dire, ils les mettaient dans les chaudrons et les mangeaient. Au village, on mange un bœuf quand on fête une noce, et tous les habitants en profitaient. Les Allemands les avaient tous pris.

— Qui s'y colle?

— Toi, parce que tu as le nez retroussé.

La fillette alla vers le peuplier cassé le plus proche. Elle ferma les yeux et pressa sa figure contre ses feuilles pâles. Les garçons coururent se cacher dans le champ de maïs, dans la luzerne, au-delà des chardons, et les filles entrèrent dans les roseaux.

— Ça y est? demanda quelqu'un.

— Non, non . . .

L'édenté se coucha dans la luzerne, à dix pas de la fille au nez retroussé. La luzerne sent bon, et cela endort, mais il y avait aussi l'odeur du fumier. La fille ne pouvait le voir. Ils étaient séparés par les buissons embroussaillés et les chardons du bord de la route.

— Ça y est? demanda la fille pour la deuxième fois.

— Non, non, répondirent les autres filles, sortant des roseaux, car il leur avait semblé que quelque chose bougeait à côté d'elles, peut-être un serpent. Elles se cachèrent à la racine des peupliers.

— Ça y est? demanda la fille au nez retroussé pour la troisième fois.

— Coucou . . .

La fille ouvrit les yeux et regarda attentivement autour d'elle, sans bouger. Elle demanda encore une fois.

— Ça y est?

— Coucou . . .

— Coucou . . .

Elle avait fait exprès de poser la question, pour voir d'où venaient les voix. Elle partit lentement vers le champ de maïs. La fille aux nattes et celle aux yeux bleus jaillirent des racines des peupliers et arrivèrent d'un seul coup au but.

— . . . Un — deux — trois . . .

— Un — deux — trois, firent-elles en crachant plusieurs fois sur le but et se mirent à rire, heureuses de se savoir hors du jeu.

La fille au nez retroussé leur demanda de l'œil où étaient les autres. Elles ne répondirent rien. La fille au nez retroussé fit semblant de n'avoir rien entendu et demanda:

— Ça y est?

— Coucou . . .

La fille au nez retroussé se dirigea vers le champ de maïs. Elle surprit le muet et le rouquin accroupis. Elle était tout près d'eux. Ils s'enfuirent vers la luzerne, l'édenté se dressa lui aussi et les suivit. La fille courait à deux pas derrière eux. Si l'un d'eux trébuchait dans la luzerne, elle l'attraperait. Ils couraient tous, faisant de grands bonds en avant, et ils riaient. Tout à coup, l'édenté s'arrêta. Le muet et le rouquin se heurtèrent à lui. Ils oublièrent la présence de la fille qui donna à chacun une tape dans le dos.

— Un — deux — trois, dit-elle.

— Chut ! dit l'édenté en portant le doigt à sa bouche.

Alors la fille regarda devant elle et vit à deux pas, dans la luzerne, un soldat.

— Il dort, dit l'édenté, ne le réveillons pas . . .

— Il s'est peut-être perdu . . .

— Chut ! . . .

Le soldat était couché sur le dos, dans la luzerne, le casque posé sur la figure. Son fusil était auprès de lui et sa musette à un pas.

— Qu'est-ce qu'il y a? fit la fillette aux yeux bleus.

— Vous avez trouvé un hérisson? demanda la fille aux nattes, se rapprochant.

— Un lieutenant, dit le rouquin, il dort.

— Il n'est pas lieutenant, il est sergent, dit la fille au nez retroussé.

— Moi, je crois qu'il est général . . .

— Les généraux ne portent pas le casque . . .

— C'est un major. . .

— Beau-major-qui-dort . . .

— Tais-toi, c'est un sergent.

— Vaut mieux le lui demander.

— Laisse-le dormir.

— C'est un Roumain, il est des nôtres, et puis il est général . . .

— Tais-toi, le muet, tu vas le réveiller, il te donnera une gifle qui te rendra muet pour de bon.

— Chut ! Peut-être qu'il nous entend et qu'il fait semblant de dormir, pour voir ce que nous disons . . .

— Si j'avais su, je le faisais s'y coller. Il ne nous aurait jamais trouvés, avec toute son armée ! dit la fille au nez retroussé, et elle fit de l'œil aux autres: s'il écoutait, le général, au moins qu'il entende et qu'il regrette.

— Dites donc, leur chuchota l'édenté, si on faisait la ronde autour de lui . . . S'il nous écoute, il verra bien que nous ne sommes pas assez sots pour le croire . . . Dansons autour de lui, toute l'armée en rigolera . . .

Ils se prirent par la main et firent la ronde.

— Tous ici, ici, ici . . .

— Où le basilic fleurit ! dit le rouquin, trépignant gaiement la luzerne.

Ils tournèrent autour de lui, en courant, trois fois, sept fois, mais cela ne servit de rien. Le soldat ne fit pas attention à eux et cela les dépita encore plus.

— Prenons-lui ses cartouches.

— Non, l'affaire deviendrait trop grave, et il nous battrait comme des voleurs de chevaux ! regardons plutôt ce qu'il porte dans sa musette, proposa l'édenté, et tous se rassemblèrent autour de lui. Ils l'ouvrirent et sortirent son contenu: une boîte de conserve, qu'ils regardèrent avec étonnement, un demi-pain tout sec, un livre sans images, qu'ils mirent de côté, deux chaussettes de laine, troués au talon, et une pomme. Puis ils remirent tout en place, et se levèrent, fâchés de voir que le soldat ne leur prêtait aucune attention.

— Comment t'appelles-tu, soldat? demanda l'édenté. Ion?

— Mais non, il s'appelle Nicolae . . .

— Soldat Haralambié, dit le muet, sachant bien qu'il était soldat et ne pouvait être général.

Il l'avait traité de général pour se moquer des filles et pour le faire parler. Maintenant, il pouvait parler, il n'y avait plus de combat.

— Il ne répond pas, à croire qu'il n'a pas été baptisé, qu'il n'a pas de nom, fit le rouquin comme s'il était fâché, essayant de convaincre le soldat de se lever.

Mais le soldat ne leur prêtait aucune attention. Il restait allongé sur le dos, le casque sur les yeux et la main droite près de la tempe, comme s'il saluait le ciel. Il s'était endormi en saluant, ou peut-être saluait-il, à travers son sommeil, le ciel, la terre, l'eau et les peupliers. Les enfants auraient aimé le faire parler de la fosse, qu'y avait-il eu là-bas, une bombe, une grenade ou un obus?

— Faisons-lui peur, proposa la fille au nez retroussé, et tous coururent sur le chemin, prirent des pierres et commencèrent à les lancer vers lui, sans le toucher.

— Boum !

— Tac, tac, tac ! . . .

— Piou, piou ! . . .

— Bouf ! Poum !

Les pierres volaient vers le soldat et tombaient autour de lui, dans la luzerne. Les enfants partirent à l'attaque:

— Hourrah, hourrah ! . . .

Mais le soldat ne leur prêtait aucune attention. L'édenté, qui s'était approché de lui dans sa course, s'arrêta plus effrayé que la première fois. Il pensa à son frère. Et si c'était lui? Alors il recevrait une telle correction qu'il n'aurait plus envie de plaisanter pour tout l'été !

— Stop, fit-il, effrayé.

Mais il sentit au même instant, un vide se creuser en lui, comme s'il perdait conscience, comme si l'eau avait aspiré toute sa sève. Il pâlit et regarda les autres. Et s'il était mort? !

— S'il était mort? balbutia-t-il.

— Hein? !

A cela aucun d'eux n'avait pensé. Le muet hocha la tête et dit:

— Il est entier, il n'a même pas une blessure . . . Il dort.

L'édenté s'approcha du soldat, sur la pointe des pieds. Tous le suivirent en silence. L'édenté s'agenouilla à la tête du soldat et posa la main sur le casque qu'il souleva doucement. Les yeux du soldat, ouverts, regardaient le ciel. Une fourmi noire descendit rapidement le front du soldat. Les enfants ne dirent plus un mot. Le silence était absolu. On n'entendait que l'eau tourbillonnant dans les rapides.

Les ombres des peupliers s'étaient allongées sur la luzerne, comme des cous tendus. Les enfants regardaient le soldat. Et l'eau coulait, et la luzerne grasse poussait lentement. Le soldat restait immobile. Ses yeux était remplis d'une lumière effrayante, étrange. Peut-être regardait-il le ciel avant de mourir, et seulement au dernier moment avait-il couvert sa figure de son casque, pour se protéger du soleil et de la pluie, pour ne pas être envahi par les mouches. Il avait mis son casque sur sa figure, comme on y met son chapeau, quand on se couche dans le champ. Dans la luzerne, à deux pas, il y avait des bouses sèches. Les bœufs avaient dû envahir la luzerne, avant d'être emmenés.

Les enfants se mirent debout. L'édenté remit le casque à sa place. La fille au nez retroussé jeta sur le soldat une poignée de fleurs de luzerne. Le rouquin fit de même, et la fille au yeux bleus, et celle aux cheveux nattés, et le muet. Ils se dispersèrent et revinrent avec les pans de leurs chemises pleins d'herbe, de luzerne et de fleurs. Puis ils repartirent, cueillirent des fleurs blanches sur le bord du chemin, des épis de jonc, des fleurs de pissenlit. des boutons d'or sur la rive du ruisseau, de la luzerne et des fleurs bleues, tout à fait bleues, et les disposèrent sur le soldat.

Le bleu du ciel tournait au mauve, et la tombe grandissait et les enfants ne se décidaient pas à rentrer, ils n'arrêtaient pas de remplir leurs chemises de luzerne et de fleurs. Les champs verts devenaient noirs et le soir descendait sur les champs. Les enfants couvraient le soldat, la tombe grandissait, le ciel violet devenait noir, et le jour tombait. La luzerne avait noirci, la nuit emplissait le ciel, apportée par le vent qui battait mollement, faisant bouger les ombres des peupliers, dans l'eau du ruisseau. Trois étoiles apparurent. La lune passait sur les champs, jaune et faible. Comme un fantôme. Les enfants ne pleuraient pas et n'avaient pas peur. Ils partirent vers le village, conduisant les bœufs. Et comme ils s'éloignaient, la tombe disparaissait, entrait dans la terre. Comme si la terre la recouvrait, lentement.

*Traduit par NELLY FLORESCU*

## FĂNUŞ NEAGU

# LES CHEVAUX BLANCS DE LA VILLE DE BUCAREST

— Pépé, dit l'enfant, j'aimerais savoir combien vaste est la neige? Est-elle aussi vaste que la ville de Bucarest?

Ils étaient assis dans la cour, au bord du ravin. Au-delà du ravin c'étaient la campagne et la neige; de la terre et des neiges propres. Et sur cette étendue blanche qui ne s'arrêtait nulle part, tordue par le vent, la neige se débattait. Ils étaient seuls, eux deux, le mouton tué, pendant aux branches fourchues d'un robinier, et un chien rôdant tout autour, attisé par les taches rouges du sang et par l'odeur de la viande.

— Si, répondit grand-père, m'est avis qu'elle est aussi vaste que la ville de Bucarest. Amène-moi ce billot, que je dépèce le mouton.

— J'ai jamais vu la ville de Bucarest, continua l'enfant. Entre nous deux, pépé, fit-il amèrement, je n'ai vu aucune ville car vous n'avez pas voulu m'emmener avec vous et sais-tu, ça me fait de la peine ! Qu'est-ce à dire ! Pour vous, je ne compte guère. Vous pensez que je suis trop petit et me forcez à me coucher de bonne heure. Hier soir, par exemple, moi, je savais que la tourmente de neige allait venir et j'avais tellement envie de la regarder ! Tu sais, les tourmentes, il faut bien les regarder et n'en laisser échapper aucune car, après, on les désire.

— C'était trop tard, dit grand-père. Et puis tes bottes étaient toutes mouillées.

— T'as raison, pépé. C'est ma faute, à moi. Toute la journée d'hier j'étais resté dehors et, en plus, au matin, j'avais oublié de graisser mes bottes. Je suis oublieux, quoi faire? Et, même, je dois être méchant. J'aurais pas dû gribouiller avec du charbon sur les murs de la maison. Mais sais-tu, il m'est venu purement et simplement l'envie de dessiner des loups, comme ça, pour les tourner en ridicule, parce qu'ils sont si mauvais. C'est plutôt pour ça que vous vous êtes fâchez et que vous m'avez envoyé au lit. Dommage que je n'aie pas pu voir la tourmente ! La vérité c'est que, malgré tout, j'aurais pu la voir, car je dors la tête près de la fenêtre et j'ai de bons yeux. Mais quand on éteint la lumière, je n'y peux rien, mes yeux se ferment tout seuls et je m'endors. Même si tu me passais dessus avec le traîneau, je ne sentirais rien. Dis, si c'est pas triste ! En plus, ça m'inquiète, car un jour quand je serai grand, peut-être qu'il me viendra l'envie de me faire photographier avec une jeune fille à côté. Comme ça, en souvenir. Et sais-tu ce qui se passera? Celui-là d'éteindre la lampe et moi de m'endormir.

— Diable ! fit grand-père. C'est bien fâcheux.

— Tu vois? poursuivit l'enfant. Et c'est ce que je crains le plus dans la vie. S'il fallait que je devienne un ivrogne, je n'aurais pas si peur. Je n'aime pas la biture. Je ne sais même pas ce que c'est et, sans cela, je me sens très bien. Toi, en échange, tu dois faire attention car ces derniers temps — je t'ai vu — tu bois trop de verres et la suite n'en est qu'une.

— Je ferai attention, promit grand-père.

— Il le faut pas encore, car toi tu n'es pas incorrigible. Mais si je te dis ça, c'est qu'il faut passer dignement par la vie. Et, quand même, moi je t'aurais rien dit, il faut me croire, mais cette neige qui tombe sans arrêt me donne l'envie de parler, de beaucoup parler. Lors-

que je me suis réveillé ce matin et j'ai vu qu'il neigeait et que mère m'avait dit que toi tu étais dehors à égorger le mouton, j'ai eu tout à coup envie de rire de bonheur. Je venais vers toi, les mains dans les poches, marchant d'un pas lent avec ces bottes dans quoi, le printemps venu, je ferai nicher les chiots, j'attrapais sur la langue de gros flocons de neige et je pensais: c'est une neige aussi vaste que la ville de Bucarest. Vois-tu, quand on est loin, sous la neige et qu'on se tient accroupi, on n'a pas du tout l'air d'un homme. Je ne sais pas comment te le dire, mais tu étais un truc, là, qui discutait avec le mouton. Je suis bête car pas plus qu'hier je pensais qu'il serait chouette de me changer en cheval et d'aller à travers la tourmente de neige vers la ville de Bucarest et une fois arrivé là-bas de me transformer de nouveau en homme et de regarder comme il neige, comme la neige engloutit la ville de Bucarest.

— Eh ! fît grand-père, dans la ville de Bucarest il y a pas mal de tours d'églises et tu ne peux pas y aller avec le traîneau.

— Est-ce qu'elles piquent? demanda l'enfant.

— Quatre mois sur douze, la ville de Bucarest est blanche, toute blanche de neige. J'ai été soldat là-bas. . .

— On le sait, l'interrompit l'enfant. Tu es parti de la maison avec ton fusil en bandoulière, tu n'es plus rentré toute une semaine et tu as été soldat. Lorsque tu es revenu, tu as apporté huit lièvres et tu as fait doubler de fourrure tes pantalons. A vous, les soldats, on vous donnait deux lièvres chaque soir pour les mettre sous les aisselles et vous endormir avec, et toi tu les a gardés pour moi. Mais les lièvres militaires ont les queues trop courtes, j'ai essayé de les échanger contre une queue d'écureuil mais je n'ai pas réussi et pour conclure le marché, j'ai été forcé de donner deux osselets en plus. Dis-moi, si la ville de Bucarest est blanche, toute blanche, les chevaux, eux, sont-ils aussi blancs, tout blancs? Moi, lorsque j'ai voulu me changer en cheval et aller dans la ville de Bucarest, j'ai pas voulu de blanc. J'aime mieux les alezans aux crinières flottantes.

— Ces pauvres chevaux de la ville de Bucarest ! dit grand-père. Aucun d'eux ne peut trotter dans la rue à cause des voitures et ils sont tous contraints de marcher sur le trottoir. Ils se promènent deux par deux, comme les gens, sans licou et sans carrosse et lorsqu'il fait très froid ils boivent de l'eau-de-vie bouillie.

— Les chevaux? s'enquérit l'enfant méfiant.

— Tu penses ! C'est des chevaux de la ville de Bucarest, ils n'ont rien à faire, personne ne les fait seller et alors ils entrent, comme ça, dans les bistrots: « Bonjour, qu'ils disent. Deux portions d'avoine et deux verres d'eau-de-vie bouillie avec du sucre et de la cannelle, s'il vous plaît. Et pour les poulains, quelques pains d'épices, s'il vous plaît ».

Le mouton qui pendait aux branches du robinier ressemblait à une croix de chair. Au-dessus du ravin, la neige tombait d'un ciel de plus en plus gris. Quelque part, au loin, dans l'inconnu, le vent se levait.

— Il y aura la tourmente de neige, dit grand-père. La campagne tonne. Sais-tu ce que ça veut dire?

— Oui, dit l'enfant. C'est les chevaux blancs de la ville de Bucarest. Où vont-ils?

— Ils s'en vont boire de l'eau à cette source qui ne gèle jamais. Ils viennent en courant, ventre à terre, à travers la campagne enneigée.

— Il faut les voir, dit l'enfant et, en faisant deux pas, il s'assit sur sa luge aux patins de fer.

— Tu ne le peux pas, fît grand-père. Dès qu'ils arrivent dans la campagne, ils se mettent à courir sans corps. On entend seulement le martèlement des sabots.

— C'est pas vrai, dit l'enfant. Moi, je les vois. Regarde, ils sont grands jusqu'au ciel et ils arrivent, ils arrivent.

— Hé, vous, chevaux de la ville de Bucarest ! cria-t-il et poussa la luge vers le bord du ravin, puis commença à glisser vers le bas, traînant une botte sur la neige pour orienter la luge et ne pas tomber à la renverse.

Il volait sur la pente, grisé par la vitesse et, au fond du ravin, il s'effondra et se blessa au visage. Quand il se leva la tourmente était là, à sa rencontre. Frémissant, il secoua sa tête et sentit sur ses joues le souffle des chevaux de la ville de Bucarest. Ils étaient nombreux, très nombreux, des haras entiers, et soudain ils penchèrent leurs ganaches vers lui. Il étendit les mains et caressa doucement leurs crinières blanches, échevelées. Et, à l'instant même, il sut qu'après leur départ ils allaient lui manquer et qu'il resterait à jamais dans l'attente de leur retour.

*Traduit par TISA BĂDULESCU*

# VLADIMIR COLIN

# LNAGA

Dès que j'ai vu ce maudit champignon, j'ai compris qu'il était vénéneux. Le poison seul choisit la mante violette d'un évêque, se met à l'orner minutieusement de filaments d'or, pour la mettre ensuite bien en vue, sûr que personne ne la touchera. Nous l'avons aperçu tous les deux, au pied énorme de l'arbre (l'un de ces monstres végétaux qui épandent leurs branches semblables à des tribus de serpents gluants et humides, et qui ne diffèrent ni des lianes enroulées autour, ni des serpents en chair et en os, réels seulement parce qu'ils semblent plus froids) à côté du tronc de l'arbre, sur une éminence pourrie, d'où suintait une eau verdâtre.

— Le diable m'emporte ! a crié Jim. Vernon !

Il n'y avait plus beaucoup à marcher jusqu'aux ruines que Ngala nous avait signalées, mais le soir commençait à tomber et je ne tenais pas à rencontrer les fauves que nous entendions rugir (bien que Jim prétendît qu'il me semblait seulement les entendre). Aussi, je feignis d'être perdu dans mes pensées, et continuai à marcher ; mais il m'appela de nouveau et je fus forcé de m'arrêter.

— Il y a quelque chose qui cloche, Jim?

— La mère de l'éléphant blanc ! C'est elle qui cloche ! Approche, Vernon . . .

Brusquement, je devins prudent (quand Jim évoque l'éléphant blanc, il faut être sur ses gardes). Je vis avec surprise qu'il était resté sidéré devant l'or et le violet trompeurs. Bien que le soir fût venu, une sorte de lumière spectrale se maintenait autour du champignon, et, je ne sais, l'humidité me pénétrait peut-être, mais j'ai remué les épaules sous ma chemise imperméable, cherchant à éloigner un désagréable frisson. Jim semblait surexcité.

— Je mettrais ma main au feu que c'est un Inaga ! Qu'en dis-tu, Vernon?

— Je ne savais pas que tu t'occupais de champignons, répondis-je prudemment Moi, j'en suis resté à ma spécialité . . .

— Quelle sottise ! Le Inaga fait partie de ta spécialité, et si, après trois mois de campagne, tu n'en as pas entendu parler, permets-moi de douter de tes connaissances . . .

C'est ça, me suis-je dit, ce n'est pas assez de me retenir pour bavarder, quand nous devrions être arrivés aux ruines de Ngala, au lieu d'être à la merci des fauves. A présent, tu te fiches de moi . . .mais, comme il avait parlé de l'éléphant blanc, je n'ai dit à haute voix que :

— Personne ne m'a jamais parlé de ce Inaga . . .

J'aurais aussi bien fait de ne rien dire, car j'ai eu l'impression qu'il ne m'avait même pas entendu.

— Hum ! murmura-t-il. Hé ! Que diable !

— De quoi parles-tu, Jim?

Il m'a regardé avec commisération, comme si j'avais été un bébé, et qu'il hésitait en se demandant si c'était la peine de discuter avec moi. Puis il se décida, sans doute, puisqu'il commença à me parler patiemment, comme si nous avions été ensemble chez Fred, sur la terrasse, et non pas en pleine jungle, à la tombée de la nuit :

— Vois-tu, Vernon, on ne rencontre un Inaga qu'une fois dans la vie, ou jamais. Nombreux sont ceux qui l'ont cherché jusqu'à leur mort, sans le trouver. J'ai été ici avant toi (pas même un mois, ai-je pensé, mais je me suis gardé de l'interrompre), aussi je le sais. Il faut être fou, carrément fou, pour passer indifférent à côté de lui.

— Pourquoi passer indifférent? Prends-le, si tu y tiens tant, et partons enfin . . .

Je crois que j'avais perdu patience, et aussi que les rugissements avaient redoublé. Jim secoua la tête, écœuré.

— Celui qui n'a pas entendu parler du Inaga ferait bien de ne pas faire de suggestions stupides. Pas un petit Noir qui ne sache qu'on ne peut pas transporter un Inaga, qui se rompt, se pulvérise, en un mot s'en va au diable, en quelques minutes, après avoir été cueilli . . .

Je l'ai regardé aussi suavement que je l'ai pu.

— Excuse-moi, Jim, et que fait-on alors d'un Inaga?

Il se tut un instant — j'étais sur des épines ; autour de nous, l'obscurité était venue — puis il murmura :

— Je crois qu'il n'y a pas d'autre solution, Vernon . . .

Il avait dans la voix une douceur qui n'annonçait rien de bon (n'oubliez pas que je connaissais Jim depuis notre enfance).

J'éclatai.

— Que veux-tu faire, toi?

— Le Inaga se consomme sur place, Vernon, me répondit-il avec un sourire moqueur. Tu n'as pas faim?

Quand je l'ai vu étendre la main vers l'excroissance violette, je n'ai pu me maîtriser. Je l'ai frappé sur le bras en le poussant violemment. Je crois que mes nerfs étaient à bout. Jim, qui ne s'attendait pas à une telle sortie — peut-être simplement parce que nous savions tous deux qu'il était beaucoup plus fort que moi — a perdu l'équilibre.

— Que l'éléphant blanc te piétine ! grogna-t-il en roulant de tout son long sur l'herbe humide. As-tu perdu la tête?

— C'est toi qui as perdu la tête ! ai-je crié, sans plus penser à l'éléphant blanc, ni au fait que je l'avais bousculé. Comment peut-il te venir à l'esprit de mettre dans ta bouche une saleté qui hurle son poison? Et tu ne vois pas que la nuit nous surprend, qui sait à quelle distance des ruines?

Je m'attendais à ce qu'il se relève et me flanque une paire de gifles. (Dans l'état où je me trouvais, je crois que j'aurais pu lui tenir tête.) Mais je l'entendis avec surprise parler posément, comme si rien ne s'était passé.

— Ne sois pas idiot, Vernon ! C'est une occasion unique. Personne encore n'est mort d'un Inaga (il se tut une imperceptible fraction de seconde) et en échange, nous serons les premiers blancs qui saurons . . .

— Comment? Qu'est-ce qui a pour toi tant d'importance, qui mérite de t'empoisonner avec un maudit champignon, ici, au cœur de la jungle, avec la seule consolation d'empoisonner à ton tour les fauves qui ne tarderont pas à te dévorer?

Il se tut de nouveau et à son silence plus clairement que s'il m'avait giflé, je me rendis compte à quel point il me méprisait. Quand il se remit à parler, je compris que sa décision était irrévocable. Bien entendu, il parlait avec une douceur de mauvais augure.

— Il fallait rester à la maison, Vernon, te promener dans tes plantations et non dans la jungle ! Avoir affaire aux Noirs qui disent « Oui Monsieur », et non pas à Ngala ; t'amuser de temps à autre avec un lynchage au lieu de venir exhumer les cultures africaines . . .

— Au revoir, Jim, fut tout ce que je lui répondis ; puis je m'éloignai rapidement.

Je pouvais trouver mon chemin sans lui et je n'étais pas obligé de laisser ma vie dans la jungle parce qu'il était devenu subitement fou. Subitement . . . J'ai haussé les épaules et, éclairant ma route avec ma lanterne, je me suis enfoncé sous le toit dégoulinant de la forêt. De fait, je savais mieux que personne depuis que je le connaissais que Jim était toqué. Le pauvre Charlie Brown, son père, n'était pas pour rien le blanc le plus pauvre de Géorgie, l'un de ces pauvres diables qui habitent parmi les nègres et qui sont capables de boire avec eux, d'épouser une négresse, et de mettre au monde une douzaine de malheureux, prêts à les maudire à bon droit, à leurs premiers pas dans la vie. Charlie, il est vrai, n'avait pas épousé une négresse, mais une Eudora quelconque, amenée on ne sait d'où, mais ils travaillaient tous les deux dans la plantation, côte à côte avec les nègres, comme des nègres. Et si je n'avais pas rencontré Jim, par hasard . . .

Si rapidement que j'eusse voulu marcher, c'était impossible d'avancer comme il faut sous le feuillage compact, soutenu par les serpents que formaient les branches, parmi les troncs reliés eux-mêmes entre eux par les lianes, et sur la matière innommable que je m'entêtais à appeler de la terre. Tout bruissait autour de moi, se balançantc omme si j'avais mar-

ché entre les parois d'une trappe prêtes à s'abattre pour me mettre devant l'un des fauves que je sentais se faufiler derrière les parois végétales, reniflant sur mes traces et se léchant les babines par anticipation. Ajoutez à cela le fait qu'il faisait nuit et, qu'à vrai dire, je doutais sincèrement de mon sens de l'orientation, qui aurait dû m'indiquer la direction à prendre pour arriver enfin à ces maudites ruines de Ngala, Quand on avance avec la crainte de s'égarer — et la nuit, dans la jungle — on n'avance guère. Et je maudissais Jim de toute mon âme, tout en prêtant l'oreille dans l'entendre, malgré tout, venir après moi. Mais je savais que même une légion de diables ne pourrait le mettre en route, s'il ne changeait pas d'avis ; et, ce qui était plus grave encore, je savais que cette légion de diables, avec ses généraux et tout, ne pouvait faire sortir une idée, une fois entrée dans sa maudite caboche !

. . . Je crois que j'avais alors huit ans. C'était en été, et j'étais parti en courant vers le bois d'acacias où se cachait le vieux nègre qui faisait du whisky dans la cabane délabrée qu'avait construite autrefois le grand-père Stuart. Nous étions tous habitués à dire que le vieillard se cachait là ; mais ce n'était qu'une façon de parler, car Jacob ne se cachait pas du tout, et Howard même, le shérif, achetait chez lui son whisky, en y envoyant bien sûr le grand Jo ; car le shérif ne pouvait pas aller lui-même chez Jacob. Je veux dire que le vieillard habitait la cabane au vu et au su de chacun, et, sans aucun doute, payait. à papa une sorte de loyer, en monnaie ou en whisky (je suppose que c'était en whisky). J'avais un peu peur de Jacob qui était toujours ivre, mais j'étais heureux chaque fois que, caché derrière les troncs d'acacias, je pouvais le voir rouler un petit tonneau ou apporter de l'eau du ruisseau qui coulait derrière sa baraque. Aujourd'hui encore je me rappelle avec quelle passion je le suivais des yeux, retenant mon souffle, car pour moi, un tel homme était, comment le dire, invraisemblable. J'avais dû entendre ma mère s'en plaindre au prédicateur noir et le maudire de « faire le malheur des hommes, qui sont déjà assez malheureux comme ça », et dans mon imagination d'enfant, le vieillard était devenu une sorte de diable qui portait, sacrilège supplémentaire, le nom du patriarche Jacob. Seulement voilà, ce diable-là m'attirait davantage que les saints du pasteur et, quand je le voyais tituber sous les couronnes vertes, noir comme un démon sous ses cheveux blancs, de patriarche, je croyais assister à l'accomplissement d'un rite, enfin, à une sorte de mystère, quelque chose comme un service religieux satanique,

Ce qui donnait à ces pratiques toutes profanes un caractère religieux c'était qu'il marmonnait tout le temps des bribes de spirituals, de sorte que tous les saints personnages de la Bible se trouvaient en permanence sur ses grosses lèvres violacées. Avec ma mentalité d'aujourd'hui, je pense que le vieillard était en réalité si simplement, si naïvement religieux qu'il ne voyait aucune incompatibilité entre les préceptes bibliques et la préparation clandestine de l'alcool; mais alors, il me semblait officier un rite ténébreux, profanant tout ce qui doit être regardé comme sacré. Vous comprendrez peut-être maintenant pourquoi je le regardais avec cette crainte, où entraient à la fois la curiosité et la répulsion.

A peine avais-je passé le pont de bois arqué au-dessus du ruisseau et m'étais-je caché derrière les troncs d'acacias, qu'une voix résonna au-dessus de moi, comme venant du ciel :

— Hé ! blanc, que fais-tu par ici?

Je crus un instant qu'un ange me demandait compte de l'intérêt sacrilège que je portais au vieillard. J'étais trempé de sueur et mes genoux ont commencé à trembler ; mais en levant les yeux, je vis, perché sur l'arbre, un garçon de mon âge. Dans ma surprise, j'ai balbutié sottement :

— Dans l'acacia,. . . et les épines?

— C'est un mûrier, imbécile . . .

J'avais passé trop vite de l'effroi au soulagement, pour m'en tenir à l'importance d'un mot.

— Pourquoi m'appelles-tu blanc? demandai-je. Toi aussi, tu es blanc . . .

Je ne sais comment il a sauté à bas de l'arbre, tout comme un chat.

Il était nu-pieds, échevelé, portait des pantalons misérables et une chemise rapiécée. Ce qui me surprit le plus fut un morceau de tissu rouge, cousu de travers à la place du cœur.

— Je suis blanc, mais éléphant, proclama-t-il, comme un fait bien connu. Que cherches-tu ici?

Il ne me vint pas à l'esprit que j'aurais pu lui poser la même question ; et, ne voulant pas lui répondre, j'ai préféré changer de sujet.

— Qu'est-ce que c'est que ce morceau rouge? ai-je demandé en montrant du doigt sa poitrine.

— J'ai été blessé, dit-il avec une douceur que je ne compris pas, et à l'instant même, il se jeta sur moi.

Nous avons roulé sur l'herbe. J'ai cru qu'il s'agissait d'une simple chamaille entre gar-

GHEZA VIDA : L'Homme de la nuit

NICOLAE GROZA : Les saisons

çons, mais mon adversaire imprévu se chargea de me démontrer que je me trompais. Il m'a battu comme plâtre, m'a frappé si fort que je me suis mis à crier et que le vieux diable aux longs cheveux blancs est sorti de sa cabane. Il m'a semblé si étrange d'être sauvé justement par Jacob que j'en ai oublié aussitôt de pleurer. C'était la première fois que je le voyais de près. Il était ivre, comme d'habitude, mais juste assez pour qu'il chancelle et qu'il bafouille en parlant, car il a pourtant été capable de nous attraper tous les deux, chacun par une main, comme deux petits chats, et nous asseoir ensuite à sa droite et à sa gauche, en murmurant doucement :

— Brebis du Seigneur, petites brebis . . . . . .béé . . . béé . . .

Jim et moi nous sommes mis à rire, et le vieillard aussi, en secouant son ventre de Silène. Mais, dans mes rapports avec Jim, l'éléphant blanc est resté un signal, l'annonce d'un danger . . .

J'ai cru avoir perdu mon chemin. Je me suis arrêté et j'ai promené en cercle ma lanterne, bien que je rencontrasse toujours les mêmes troncs dont la verte indifférence me narguait. J'ai commencé à me demander s'il ne valait pas mieux retourner vers Jim, à qui je pensais que la raison était revenue. En fait, je m'illusionnais moi-même (au fond de mon âme, je savais bien que mon retour aurait été inutile), mais je me sentais plus perdu qu'un chiot aveugle. Pour toute éventualité, j'ai appelé plusieurs fois Ngala, sans grande conviction. Je préfère n'avoir jamais su, jusqu'à ce jour, la voix de quel fauve m'a répondu. Le rugissement était si proche que, sans penser à rien, je suis parti comme un coup de fusil, sautant par-dessus un tronc renversé, donnant de la tête dans des lianes mouillées, et trébuchant, me suis arrêté dans un bourbier. L'eau ne dépassait pas la tige de mes bottes, mais je n'avais pas le courage d'avancer, ne sachant si j'arriverais sur la terre sèche, bien que ma lanterne me montrât la même étendue verdâtre que celle que j'avais parcourue jusqu'ici. La tranquillité était revenue tout à coup, comme si la jungle avait cessé de respirer.

L'instant d'après, j'ai entendu du bruit, et Jim est apparu dans la lumière que j'avais dirigée vers lui. J'ai senti, aussitôt, que quelque chose était arrivé.

— Ne sois pas bête, Vernon, a-t-il dit.

— Je crois que j'ai perdu mon chemin . . .

Il était debout, de l'autre côté du tronc abattu.

— Les ruines sont là-bas, et son bras indiquait la droite.

Je clapotais dans l'eau avec mes bottes. C'est curieux comme sa présence seule me tranquillisait, et maintenant, je pouvais parler des ruines avec le même détachement que d'un problème abstrait.

— Comment le sais-tu ?

Il ne m'a pas répondu, mais a étendu le bras pour m'aider à passer par-dessus le tronc qui séparait du bourbier la prétendue terre. En lui prenant la main, je me suis senti soudain attiré et retourné. En un instant j'étais immobilisé contre sa poitrine, et je sentis qu'il me mettait quelque chose dans la bouche. C'était une matière gélatineuse, polvrée, avec un parfum de fleur.

— Je ne suis pas égoïste, dit-il, je t'en ai gardé un morceau . . .

Il avait appliqué sa main sur mes lèvres. Ce maudit champignon me brûlait la langue et le palais, et je ne pouvais le recracher. Alors, il m'a frappé un bon coup sur la nuque. Mon corps tressaillit tout entier, et, sans le vouloir, j'avalais la cochonnerie qu'il m'avait enfoncée dans la bouche. Jim a reculé d'un pas et m'a lâché.

— Ne sois pas bête, Vernon, répéta-t-il. Sans le Inaga, nous laissons nos os ici. Aucun fauve n'attaque un homme qui a avalé un Inaga . . .

— Je te crois, ai-je répondu. Ces fauves ont plus d'esprit que certains diplômés de Harvard . . .

J'avais été empoisonné et je savais qu'il n'y avait plus rien à faire. Comprenez-vous ? Je parlais, résigné, mais je tremblais de tout mon être.

— Éteins la lumière, diplômé !

— Et quoi encore ?

— Cesse de faire le malin !

A présent, tout m'était égal. J'ai éteint la lanterne.

— Eh bien ?

J'ai haussé les épaules.

— Le poison fait son effet. Je sens des picotements autour des lèvres.

— Tu as toujours eu peu d'idées, mais fixes, a dit Jim. Tu tiens vraiment tant que ça à ta peau ?

Les picotements s'étendaient avec rapidité, montaient vers les joues, descendaient sous le menton. Puis, je les ai sentis autour des yeux, sur les paupières, le front et le cou. Jim attendait.

Et, tandis que jusqu'alors l'obscurité avait été totale, comme au fond d'une armoire fermée, je me suis rendu compte que je commençais à voir. Mes yeux n'y étaient pas habitués. Je distinguais les arbres, le sol et je voyais Jim. En réalité il faisait tout aussi sombre, mais maintenant je reconnaissais ce qui entrait dans mon rayon visuel.

— Tu as commencé à voir? me demanda-t-il.

Je me souvins, alors seulement, qu'il était venu sans lanterne jusqu'à moi. Nous avions une seule lanterne pour nous deux et je l'avais prise en le quittant, mais je n'avais pas eu le temps d'en avoir honte.

— Oui, ai-je répondu. J'y vois.

— Bien. Partons.

En vérité, j'y voyais de plus en plus nettement, bien que l'obscurité soit restée tout aussi compacte. Jim marchait à grands pas dans la direction qu'il m'avait montrée et je me mis à le suivre.

— Entends-tu aussi de la musique? lui ai-je demandé.

Depuis un moment j'entendais des sons prolongés, comme un accord d'orgue. Un son grave, plein, auquel avaient commencé à se mêler d'autres sons, une sorte d'accords fluides, comme si des doigts avaient atteint une harpe.

— Arrête-toi, a dit Jim.

Je me suis arrêté et n'ai plus entendu que l'orgue.

— C'est le vert de la jungle . . .

Je n'ai rien trouvé d'étrange à ses paroles, car j'avais compris aussitôt que le « vert » devenait un son. C'est étrange avec quel calme je réagissais maintenant au fait d'avoir été empoisonné. En somme, je n'y pensais plus du tout. S'il me venait à l'idée que j'avais avalé un morceau du champignon violet, c'était une simple constatation, tout comme j'enregistrais la présence d'un repli du terrain et soulevais le pied pour ne pas trébucher. Le champignon, oui, je savais . . . Mais le fait n'avait plus l'importance que je lui avais donnée tout à l'heure.

— A présent marche, a dit Jim.

De nouveau, les accords de harpe, et ce n'a pas été nécessaire de me dire que j'entendais la couleur des bottes que je regardais sans le vouloir en marchant.

— Eh?

— Oui, ai-je répondu, ce sont les bottes . . .

— Tu fais des progrès, Vernon. Mais les ruines?

— Quoi, les ruines? . . .

Il se tut, continuant à marcher devant moi. Quand j'ai levé les yeux et ai regardé, par-dessus sa tête, la masse végétale d'où surgissait l'accord d'orgue, ample et dense, j'ai vu les immenses étendues de terre, ces surfaces aux bords supérieurs découpés irrégulièrement par les pluies, le vent, l'homme, peut-être. Et j'ai entendu aussitôt le son des ruines rougeâtres.

— Jim ! ai-je crié.

— Nous arrivons, à présent . . .

En effet, nous n'avons plus eu beaucoup à marcher. Les arbres se sont rabougris, ont jeté au loin les serpentins des lianes et, pour finir, se sont fondus dans la terre saine et dure, une vraie terre sur laquelle on avait du plaisir à marcher. Jim poussa un cri de joie.

— Hé ! Ngala !

Alors seulement, je vis la lune cachée tout le temps sous le toit vert de la forêt. C'était la pleine lune, grande et rouge comme on ne peut la voir qu'en Afrique, une lune qui semble faite de la terre rouge de l'Afrique, mais d'un rouge, comment dire, incandescent, irradiant tous les feux accumulés pendant la journée. La lumière rouge battait les murs de terre qui entouraient les ruines jusqu'à des hauteurs surprenantes, et dans mes oreilles résonnait à présent l'équivalent musical de la couleur rouge, comme le gémissement déchirant d'un saxophone. L'accord d'orgue de la jungle avait cessé.

Je contemplais les ruines du dehors sous l'arc de triomphe de la porte, et j'entendais, par-dessus le saxophone tragique, les échos de la voix de Jim, répercutés de paroi en paroi, comme le vol d'une chauve-souris.

— Ngala . . . gala . . . ala . . .

Brusquement, je n'ai plus entendu le saxophone. En échange, je voyais des sortes d'explosions colorées, taches fantastiques éclatant sur le ciel, sur les murs de terre, sur tout ce que je regardais. Elles explosaient comme des feux d'artifice et se déchiraient en mèches, en ruisseaux de couleurs qui mêlaient leurs nuances comme dans un jeu de notre enfance, où nous pressions deux feuilles de papier que nous avions couvertes de couleurs, puis, en les détachant, nous suivions des yeux, enchantés, les couleurs qui s'entremêlaient sur le papier mouillé.

— Jim, ai-je crié, Jim !

Mais les explosions chromatiques se produisirent, lumineuses et étincelantes, avec tant de force que, aveuglé, j'ai serré mes paupières.

— Ne crie pas, dit Jim, et aussitôt des fleuves de soie se sont mis à couler, tels des arcs-en-ciel aux eaux mouvantes.

— Je vois les sons, ai-je murmuré, en suivant la lente union des couleurs.

C'était des irisations d'une délicatesse inimaginable, des tons verts, bleus aux nuances nacrées, parmi lesquelles un trident de couleur rosée déroulait paresseusement son delta fluide. Mon cœur cessait de battre devant ce déferlement de beauté, et pour le stimuler, je me suis mis à chanter à mi-voix. Des voiles colorés flottaient, se transformant en substances denses et moirées, que tordait une étrange force intérieure, les fondant comme si elles eussent été de cire, les forçant à s'écouler en ondulations inattendues d'une grâce lente et inimitable. Des volutes fluides jaillissaient, en se décomposant de manière étonnante. Elles fumaient harmonieusement en insaisissables gammes de couleur, orgie de formes et de nuances dont se formaient à l'infini des kaléidoscopes dénués de sens, mais fascinants. Il me semblait avoir été transporté dans un paradis ineffable, dont la loi était la subtilité. Tout ce qui pouvait être grossier s'affinait dans le laminoir féerique de l'impondérabilité et d'une fluidité continue. Déchargé d'os et de muscles, sensualité pure, je m'adonnais à des orgies visuelles, dans d'iréels espaces.

— Ici, Ngala ! Ngala attendu . . .

Sur le seuil du portail des cieux tournants, carrousels de volumes et de couleurs.

— Je suis content de te retrouver, Ngala !

La voix de Jim créait des fontaines artésiennes géantes. Par un effort douloureux, un acte de volonté galvanisant un corps inerte, j'ai dirigé mon regard vers la statue d'ébène que la lune argentait. Le visage de Ngala était cendreux, comme celui des Noirs sous l'empire d'une émotion. Il a ouvert la bouche, mais ses lèvres tremblaient sans pouvoir articuler un son et ses yeux se sont écarquillés si fort que la pâleur a envahi les joues et semblait dépasser les sourcils.

— Lnaga, gémit-il enfin en se retirant.

Etonné, j'ai regardé Jim. Pour la première fois depuis que nous nous trouvions près du mur qui protégeait le monde défunt des ruines, pour la première fois depuis que la lune envoyait vers nous son reflet couleur de sang, j'ai vu son visage. Le choc fut si puissant que j'ai senti tout à coup ce que c'est que d'avoir la gorge sèche. Les yeux gris de Jim avaient été envahis par le violet frappant du champignon, ils étaient violets et leurs blancs mêmes l'étaient devenus. Des paillettes d'or jouaient dans leur eau violacée comme des êtres minuscules doués d'une étrange indépendance. Mon visage dut réfléchir une stupeur si imbécile que Jim s'adressa vivement à moi, de son ton habituel:

— Ne sois pas bête, Vernon ! Les yeux de ceux qui ont mangé un Inaga deviennent eux-mêmes Inaga. Comment crois-tu que Ngala s'en est rendu compte?

Les surfaces colorées allaient se contorsionner, alliant leurs valeurs plastiques en mille autres compositions, qui auraient bouleversé un peintre abstrait.

— Et mes yeux, à moi . . .? ai-je demandé d'une voix étouffée, que je ne reconnaissais pas.

— Figure-toi que oui, a dit Jim. Tes propres yeux. . .

Ngala n'osait s'approcher et nous regardait avec un respect superstitieux.

— Homme Inaga puissant . . . Homme Inaga n'est plus homme . . .

Je me suis rendu compte que pour moi, peu à peu, les sons n'étaient plus en état d'éveiller la même magie de couleurs. Celles-ci étaient maintenant plus pâles, plus inconsistantes, et je me demandais si l'effet toxique diminuait; mais je me souvins que les sons transformés en couleurs n'avaient fait que remplacer les couleurs par des sons.

— Que nous réserve encore Inaga? ai-je demandé alors, avec une stupide désinvolture.

— Ne sois pas si sûr de toi, Vernon. . .

Comme Jim avait avalé le poison avant moi, c'était normal qu'il ait ressenti aussi avant moi les suites. De sorte que sa façon de me parler me faisait attendre avec anxiété ce qui allait suivre.

— Homme Inaga, bredouillait Ngala. Et la lune . . . la grande lune. . .

Les paroles ne déclenchaient plus le carrousel des couleurs. Seuls s'élevaient devant moi les murs de terre, éclairés par la lune, et ce n'est que lorsque la danse déchaînée des formes cessa de m'attirer que je fus sensible à leur beauté inhabituelle. Ce que j'avais devant moi était une enceinte fortifiée, une agglomération entourée de murailles. Nous avions dépassé la porte qui semblait avoir été précédemment un arc de triomphe primitif, et maintenant les bâtisses aux murs de terre élevaient leurs étages, en regardant par les trous

des fenêtres. Les toits s'étaient effondrés, mais là où ils s'appuyaient autrefois sur les parois on voyait la terre morcelée, comme rongée par la lèpre invisible du temps. Les eaux du ciel s'étaient creusé un chemin dans la masse rougeâtre, rayant les surfaces, entraînant avec elles les ornements de bois ou de céramique. Un masque jaune était resté incrusté dans une paroi, là où l'avaient fixé les mains fondues dans la terre. Toutes les constructions semblaient être d'immenses troncs de cônes, une étrange collection de tours de Babel transplantées de la « Terre entre les eaux », et nous — trois hommes égarés dans un paysage lunaire.

— Il nous faut essayer, Ngala ! a dit Jim.

Le nègre avait un peu retrouvé ses esprits. C'était un jeune gars que Stuart aurait acheté les yeux fermés, je veux dire que le grand-père eut été l'homme le mieux indiqué pour apprécier les muscles nobles et la stature athlétique de Ngala. Naturellement, les temps étaient changés, et nous n'étions pas chez nous, en Géorgie, mais sur la terre mystérieuse d'Afrique, où Ngala était chez lui, rêvant d'étudier l'histoire. C'est la raison pour laquelle il était apparu dans le camp, offrant de nous aider dans nos recherches. En ce qui me concerne j'avais supposé, presque dès le début, qu'il devait être affilié à l'une des organisations secrètes qui s'étaient répandues dans la région, militant pour l'indépendance. Je connais les nègres, j'ai vécu au milieu d'eux, et pour déchiffrer leur âme, j'ai une intuition remarquable, probablement héritée. La dignité calme de Ngala ne pouvait provenir que d'une religiosité exagérée, ou d'une conscience toute nouvelle du pouvoir, et je penche plutôt vers la dernière hypothèse. Seule la circonstance inattendue que nous étions devenus des Inagas avait été capable de le troubler, détachant du tréfonds de son être un effroi atavique, ou peut-être simplement un profond respect.

— Grand danger, répondit-il hésitant, à la proposition énigmatique de Jim.

— De quoi s'agit-il? ai-je demandé.

Mais Jim ne m'a pas même gratifié d'un regard.

— As-tu confiance en moi, Ngala?

— Confiance, a dit le Noir, en ajoutant aussitôt, comme pour prouver sa bonne foi: Homme blanc ici . . .

En vérité, je ne savais pas pourquoi Ngala s'était décidé à nous révéler le lieu de l'établissement déserté, qu'aucun blanc ne connaissait. Mais, sans le vouloir, Jim me l'a fait comprendre.

— Tu veux savoir, non? Tu veux savoir comment ont fini ces fortifications . . . Quand on ne connaît pas ses racines, on est moins qu'une feuille emportée par le vent . . .

Il parlait avec une passion anormale, sans se demander si Ngala pouvait le suivre. C'était moi, plutôt que le pauvre nègre, qui comprenais maintenant la raison pour laquelle Jim avait tant insisté pour étudier la vieille culture africaine et m'avait entraîné moi-même vers ses préoccupations, malgré l'étonnement et le mépris avec lesquels ma famille avait appris ma décision. J'ai eu besoin de mon oncle Harry, le sénateur, qui a eu l'intuition du gain politique que représentait pour le parti républicain la possibilité de jongler devant les électeurs noirs avec le nom de Vernon L. Warren, « le distingué spécialiste de cultures africaines, élevé sur nos nobles terres du Sud . . . »

Alors, devant Ngala qui hésitait, et devant l'insistance de Jim, seul tout à coup devant moi-même, je me suis demandé pour la première fois pourquoi j'avais suivi le garçon d'autrefois, avec sa chemise rapiécée, pourquoi j'avais insisté pour que mon père l'aide à étudier, pourquoi je me trouvais à présent au pied de ces colosses de terre et sous la lune tout aussi rouge qu'eux, sur un continent situé à l'antipode de tout ce qui avait pour moi du charme et du prix. Quelle absurde fascination exerçait donc Jim sur moi, pour que je supporte tous ses caprices, alors que les rapports entre nous auraient dû être inversés, puisque grâce à moi seulement il s'était élevé au-dessus de la condition lamentable de ses parents? J'incline à croire que la lucidité inhabituelle dont je faisais preuve était aussi l'un des effets du poison. Enervé, j'ai regardé Jim.

J'ai rencontré alors ses regards rongés par le venin violet, et j'ai éprouvé la puissance accablante de la curiosité et de la répulsion. En un éclair, je me suis rappelé le vieux Jacob. Jim m'avait conquis par le même mélange d'horreur et d'enchantement, il exerçait sur moi le même attrait morbide qui m'immobilisait des heures entières devant la chaumière du bois d'acacias de mon enfance. Il y avait eu un transfert, un simple déplacement de complexe. La curiosité et la répulsion éveillées par un nègre ivre avaient passé sur le blanc pauvre et pittoresque, obsédé par la fraternité avec les Noirs parmi lesquels il avait vécu. Le sang aristocratique du Sud se révoltait tardivement en moi, et j'en reconnaissais maintenant à peine la fascination coupable, mêlée d'une haine tout aussi ancienne. Dans le drame ancestral qui mettait en scène les mêmes protagonistes, j'avais joué le rôle du blanc indigne, incapable de dépasser le poids des complexes dont le blanc normal se serait débarrassé sous la branche où l'on aurait pendu Jim Crow.

— Vite, a dit alors Jim, et je me suis rendu compte, perdu dans la révélation que je vivais, qu'une partie du dialogue entre lui et Ngala m'avait échappé.

La lucidité que m'avait donné la toxine du champignon et qui m'avait rendu à moi-même avait probablement renforcé aussi tout ce qui était authentique dans le comportement de Jim, avait fortifié sa volonté, son pouvoir de conviction. J'en conclus qu'il avait décidé Ngala, car tous deux se dirigeaient maintenant vers le centre des ruines.

— Allons, Vernon !

Jim avait lancé ces mots par-dessus son épaule, comme s'il s'était adressé à un chien. J'avais envie de le gifler, pour l'humilier devant le nègre, mais je l'ai suivi comme si rien n'était arrivé. Je passais par des états contradictoires (n'oubliez pas que je me trouvais tout le temps sous la maudite influence du champignon) et les certitudes de tout à l'heure commençaient à s'estomper, avant que je puisse m'en rendre compte.

Je passais, absent, entre les murs rougeâtres. L'enceinte fortifiée n'avait pas été construite d'après un plan, et les ruelles, les espaces d'entre les bâtiments formaient un labyrinthe, des détours par où nous nous glissions, grimpant surtout sur des amoncellements de terre, restes de murs effondrés. Dans un endroit au milieu du chemin j'ai trouvé une plaque d'ivoire, sur laquelle se défiaient deux éléphants. Tout était paisible et la lune paraissait et disparaissait sur le ciel, nous laissant voir, ou nous cachant les masses rougeâtres, émanant le mystère d'une vie disparue. Tout paraissait si définitivement mort que je n'ai pas même tressailli en entrant, à la lettre, dans le repaire des lions.

La lionne dormait, couchée sur le flanc, ainsi que les deux lionceaux, immobiles, ses mamelles aux lèvres, et je crois que seule l'odeur des fauves a réveillé en moi le souvenir d'une terreur ancestrale. Par ailleurs, j'avais enregistré cette vue avec le même calme que j'avais ressenti en promenant mes regards sur la monotone succession des parois. Mais Ngala, se plaçant entre Jim et moi, nous a pris tous deux par le bras. Je le sentais crispé, maîtrisant avec peine la panique déclenchée dans le sac noir de son corps, et incapable même de crier. Jim a repoussé sa main et s'est approché du fauve qui nous avait sentis. Il s'était levé, arrachant ses mamelles au museau des ses petits et j'ai vu un instant la trace blanche du lait vers laquelle se tendaient drôlement les langues roses. Mais le moment n'était pas drôle du tout.

Pelotonnée, la lionne se préparait à sauter. Jim s'est avancé alors avec un calme anormal et j'ai vu le fauve se recoucher, la queue entre les jambes et découvrant ses crocs en crachant, tandis que sa fourrure jaunâtre palpitait et ondulait sur le dos et les côtes. Calme et sûr de lui, Jim a étendu la main et il gratta la lionne sous la gueule, comme s'il avait eu une chatte devant lui, tandis que l'effrayant colosse s'amollissait tout à fait et, fermant les yeux, se mettait à ronronner.

Pour comprendre réellement ce qui se passait là, dans ces ruines abandonnées, il faut avoir vu au moins une fois un lion autrement que derrière les barreaux d'une cage, et savoir ce que signifie la férocité d'une femelle surprise dans sa tanière, à côté de ses petits. Stupéfaits, nous écoutions le ronronnement aussi puissant que le ronflement d'un homme et je ne pouvais détacher mes regards de la scène étrangement éclairée. Je vois encore aujourd'hui Jim, penché et chatouillant la lionne, voluptueusement renversée, tandis que les lionceaux tétaient, en pétrissant les mamelles de leurs pattes grosses comme mon avant-bras.

La main de Ngala me pressa plus fort et il me fit un signe de la tête. A pas feutrés nous nous sommes éloignés dans la ruelle, nous retournant vers Jim qui nous regardait. La lune éclairait le sourire étrange empreint sur son visage et j'ai eu l'impression que la lumière spectrale qui jouait autour du champignon, quand nous l'avons vu près de l'arbre, flottait maintenant sur ses épaules restées dans l'obscurité. Je ne sais comment il a pu quitter le fauve dompté, mais il nous rejoignit après quelques instants, et Ngala se mit en marche rapidement, nous précédant. Nous n'avons pas échangé un mot. Je me demandais si le poison m'avait donné également, à moi qui en avais probablement avalé une plus petite quantité, le pouvoir dont Jim avait fait preuve.

Nous passions par les ruelles défoncées, vers un lieu connu, semblait-il, à Ngala. Ses ancêtres avaient élevé autrefois cette cité de terre et leur souvenir se perpétuait en légendes que nous venions soumettre à une confrontation avec le matériel récolté dans les fouilles. C'était là le but de notre mission, mais je mettrais ma main au feu que Jim poursuivait aussi d'autres buts qu'il était seul à connaître. Je vous ai dit que je soupçonnais Ngala d'appartenir à un mouvement politique dont l'activité clandestine sautait aux yeux, et sa confiance en Jim me semblait suspecte. Je me demandais ce que lui avait proposé Jim, pour être obligé d'insister autant, et pourquoi Ngala s'était montré si réticent.

— Où allons-nous ? ai-je demandé.

— A présent, arrivés, répondit Ngala.

La ruelle s'était élargie en formant une place envahie par des broussailles. Je voyais une grande bâtisse, de forme ellipsoïdale, sur le seuil de laquelle, intact, courait un ornement en zig-zag, d'une blancheur éclatante. En le suivant des yeux, il me sembla qu'il bougeait.

— Attendre, a murmuré Ngala.

Au côté de Jim, je l'ai vu entrer dans la bâtisse, d'où il est revenu bientôt avec un tam-tam rouge. Dès mon premier regard, j'en ai identifié les ornements. C'était une pièce de musée, un objet d'au moins trois ou quatre cents ans. L'œil ensanglanté de la lune se trouvait juste au-dessus de nous, immense réplique céleste du vieil instrument.

— Homme Inaga, prononça le Noir avec une solennité inattendue, regarde droit dans les yeux de Ngala . . .

Puis il a frappé de ses mains, réveillant la voix assoupie du tam-tam. Il tenait la tête haute et dans son œil, ouvert outre mesure, je me suis vu tout à coup en entier. J'ai eu un instant d'hésitation, comme si quelqu'un m'avait averti de ne pas me livrer aveuglément, puis la curiosité fut plus forte et j'ai regardé fixement la petite image éclose sur la lueur assombrie de l'œil. Je suppose que Jim a fait de même.

Les paumes de Ngala frappaient en cadence le tam-tam, mais le rythme n'était pas le même. Il avait commencé lentement, comme s'il lui avait été difficile de suivre les sons enfermés dans l'antique boîte; le rythme se précipita insensiblement, sans que sa succession en soit monotone. Chaque fois j'étais surpris par le son de l'archaïque tambour, car je n'aurais jamais pensé qu'un instrument primitif pût émettre des vibrations si riches. Bien que familiarisé avec les performances des tambours d'une formation de jazz célèbre, je suis resté suspendu aux sons rythmés produits par Ngala; il me semblait que chaque son était une marche sur laquelle je montais ou descendais involontairement (je ne m'en rendais pas compte), comme si le dernier coup entendu avait résonné sur la porte la plus secrète de mon être. Mais une nouvelle percussion me projetait chaque fois vers de nouveaux degrés et la véritable porte semblait être beaucoup plus éloignée. Jamais encore je n'avais vécu un aussi bizarre sondage de mon être intime. En même temps, mon image sur l'œil dilaté de Ngala se brouillait puis redevenait nette, comme si j'avais oscillé dans un autre espace que celui dans les coordonnées duquel je me trouvais, ou comme si la réalité de mon être avait été assaillie, entraînée au loin, comme si une force étrange m'avait éloigné temporairement du centre de la place envahie de broussailles et que je sois revenu, pourtant, avec une volonté opiniâtre que la succession des coups de tambour annihilait peu à peu. De plus en plus malléable, j'étais détaché des contingences élémentaires. Je me sentais arraché et tordu dans un tourbillon où mon nom et mon individualité s'assombrissaient jusqu'à ne plus être, où l'obscurité était propice à la confusion. La lune passait lentement au-dessus de nos têtes, elle était déjà loin et nos ombres se concentraient, empruntant aux ruines de terre une insupportable puissance. Je ne crois pas que Ngala se fût assis par hasard, de manière que les rayons de la lune, tombant de biais, lui éclairent les yeux. Bien que je ne détournasse pas mon regard de son œil, je me rendais compte que je m'enfonçais (à présent, je ne doutais plus du mouvement lent mais continu par lequel je descendais les marches sonores), je me rendais compte que je pénétrais toujours plus profondément dans une zone obscure, fondamentalement différente de l'obscurité familière. Les coups de tambour résonnaient dramatiquement, c'étaient des cris et des coups secs, étonnament semblables à des coups de fusil. C'étaient des coups de fusil.

Alors l'œil de Ngala a grandi dans l'ombre de plus en plus dense, il est devenu un écran étrange, sur lequel des ombres fugaces ont commencé à se mouvoir, et tout à coup, mon image qui dansait, embrumée, s'est précisée. Je me suis reconnu sans peine, bien que je portasse les vêtements d'une époque révolue. J'étais couvert de suie, ma chemise flottait, déchirée, je tenais dans ma main droite un pistolet dont le canon fumait et je criais vers des hommes invisibles. Les coups de feu résonnaient et j'étais étonné de les entendre, sans pouvoir ouïr ma voix. J'ai vu les flammes d'un grand incendie éclairer un fourmillement de corps noirs, puis ceux vers qui je criais sont accourus en hurlant et en tirant des coups de feu. Je voyais leurs bouches ouvertes, mais je n'entendais rien bien que je distinguasse tout, les visages convulsés, les mouvements, jusqu'aux mèches de fumée, Recouvrant cette scène apocalyptique, un monstre noir est apparu tout à coup devant moi, élevant une lance menaçante et j'ai tiré dans la large poitrine sur laquelle dansaient des colliers de dents. Comme sur une pellicule filmée au ralenti, j'ai vu le visage du guerrier défiguré par les tentacules de la mort, déformé par le hurlement sorti de la chair écrasée, mais je n'ai pas eu le temps de le voir s'effondrer, m'étant précipité en avant. Mes hommes avaient entouré la position (je savais qu'ils l'avaient encerclée) et à présent, ils cherchaient à resserrer le cercle.

J'ai reconnu le bâtiment ellipsoïdal devant lequel je m'étais arrêté et une lâche panique m'accabla comme une eau immonde. Cette panique éloigna la stupeur et me poussa à interrompre le film atroce qui se déroulait de façon inattendue, à me lancer dans des efforts insensés pour me détacher de cet enchaînement d'images. Je n'étais pas victime d'une absurde nuit d'horreur, d'un cauchemar, mais je me trouvais réellement deux fois dans le même lieu, à deux époques différentes, car j'avais compris que celui que je voyais détruire les fortifications où Ngala nous avait conduits, était Noah Warren, capitaine de frégate, marchand d'esclaves, et père de mon grand-père Stuart.

Et tout se passait réellement autour de moi, je sentais l'odeur de la fumée et il me semblait qu'en étendant la main je pourrais toucher la peau noire de la fille que Sam avait jetée à mes pieds. Sam? Mais c'était Jim, Jim . . . je le reconnaissais comme étant le plus jeune membre de l'équipage, sa mère me l'avait confié, les larmes aux yeux, avant le départ, après lui avoir dessiné, les doigts joints, une croix sur le front. Je luttais pour me libérer, redevenir moi-même, qui n'étais mêlé en rien à tout ce qui se passait là-bas et je me voyais riant et frappant sur l'épaule de Jim qui était Sam. J'avais voulu crier (à Noah, à Ngala?) : assez, arrête ! et je n'entendais pas ma voix, tout comme je n'entendais pas celui à qui je racontais la plaisanterie qui semblait tant amuser Sam. Et on amenait sur la place des nègres de plus en plus nombreux. Les uns transportaient des dents d'ivoire. Sam avait disparu pour revenir avec deux barres d'or, et tout à coup je l'ai vu trébucher. Il a laissé échapper les barres et s'est effondré, le visage contre terre, tandis que d'autres de mes hommes arrachaient les bracelets de fils d'or enroulés sur les bras et les jambes de ceux qui attendaient qu'on les lie pour prendre le chemin de la frégate.

Je ne pouvais plus, ouf, je ne pouvais plus voir ! J'ai fait un effort désespéré pour détourner mes regards et une douleur insupportable m'a transpercé, du cerveau à la moelle des os. Les terribles images ont vacillé autour de moi et, pour une fraction de seconde, j'ai cru retrouver la terre sous mes pieds. Puis j'ai entendu un grondement sourd, comme l'écho prolongé d'un épouvantable séisme, mais ce n'était que le bruit des pas du convoi que les miens conduisaient, encadrant le lamentable troupeau. Je savais que des pieds nus ne pouvaient produire un tel bruit, et je me suis entêté à lutter pour me reprendre, malgré l'épouvante avec laquelle j'attendais la répétition de l'affreuse douleur de tout à l'heure, malgré le fait qu'il me semblait avoir perdu ma dernière goutte de sang. La tension a été inimaginablement sauvage, je me suis mordu les lèvres en entendant le son de mon propre gémissement et, sans le vouloir, j'ai fermé les yeux.

Une complète obscurité m'a séparé du cauchemar des visions, comme si j'avais été brusquement transporté dans le néant, dans un terrain immaculé de paix où l'on ne connaissait pas l'homme et les passions qui le rongent. J'ai vécu un incomparable moment de soulagement (ce fut peut-être plus qu'un moment, mais après la tension qui l'avait précédé, je sentais le besoin d'une absence totale et la tranquillité m'a paru de trop courte durée). Ensuite, j'ai entendu de nouveau les pas du convoi et, quand, horrifié, j'ai ouvert les yeux, je n'ai vu que moi-même dans l'œil noir de Ngala. Les paumes de ses mains arrachaient à la boîte du tam-tam ce grondement sourd, de plus en plus faible, comme l'agonie d'un écho.

Sait-il ?

La question s'agitait en moi, fouillant les couches à peine tassées de l'angoisse et de la honte. Mes doigts tremblaient comme ceux d'un étrangleur. Mais il m'a suffi de le regarder pour comprendre qu'il n'avait pas participé à cette étrange incursion dans l'histoire de mes ancêtres. Le jour commençait à poindre et, dans la vague rougeur annonçant l'aurore, sa peau noire brillait comme si Ngala sortait du bain. Une fatigue immense alourdissait ses joues, rien que la fatigue . . . Il avait frappé sans arrêt sur son antique tam-tam, et de ses dernières forces il maintenait le fragile pont sonore par lequel j'étais descendu aux Enfers. Mais il n'en avait pas franchi les portes, parce qu'il n'était pas Inaga.

Je suis sûr qu'un sourire douloureux a étendu mes lèvres desséchées. Ngala, encore absent, m'a répondu de même et ce sourire volé, à cet instant, m'a donné un sentiment de soulagement libérateur. Peut-être que cela vous paraît curieux, mais c'est alors, alors seulement que je me suis souvenu de Jim. Toutes les épouvantes, toute la honte illusoirement chassée me brûlaient les joues quand je me suis retourné vers lui. Mais n'avait-il pas été là-bas avec moi ?

Telle une grande poupée désarticulée, il gisait, le visage à terre.

— Jim ! ai-je crié, avec un espoir encore incertain.

Ngala se remettait avec peine de son épuisement et de son hébètement, après tant d'heures d'effort, aussi j'arrivai avant lui auprès de Jim, dont je retournai vers moi le visage. Effaré, j'ai reculé d'un pas, car ses yeux, redevenus cendrés, me fixaient avec une dureté insupportable, criaient une imprescriptible condamnation.

— Ce n'est pas moi . . .

Mais je n'ai pas fini la phrase. Avant même d'avoir prononcé ces paroles que la terreur m'arrachait, j'ai compris que seuls les yeux d'un mort pouvaient avoir une si vitreuse fixité. J'ai tourné la tête vers Ngala qui s'était approché, et je lui dis :

— Ferme-lui les yeux . . .

Pour rien au monde, je n'aurais voulu rencontrer une seconde fois leur accusation. Les lèvres de Ngala tremblaient. Mais le Noir lui a fermé les yeux et a murmuré avec une douleur qui ne pouvait briser la paix dans mon âme :

— N'gala avait dit, avait dit . . .

Tout avait repris sa forme habituelle. Je me suis rappelé que Jim avait mangé plus que moi du maudit champignon et j'étais persuadé que les images avaient pris pour lui une force encore plus puissante, qu'il avait peut-être entendu les mots, les plaisanteries et les prières prononcées, et dont la perception m'avait été épargnée. Peut-être n'avait-il pas éprouvé la faiblesse salutaire de l'instant où j'avais fermé les yeux, me séparant du monde atroce ressuscité pour notre tourment? Je le connaissais assez, et ses convictions, pour ne pas comprendre ce qu'avait signifié pour lui de revivre la destruction de la forteresse, et surtout de découvrir que l'un de ses ancêtres y avait contribué. Avait-il saisi ma ressemblance gênante avec le héros principal, et l'avait-il identifié? Les légendes concernant mon arrière-grand-père Noah faisaient partie du folklore de la Géorgie et la dureté du regard fixe de Jim . . . M'accusait-il aussi de la mort de Sam? On peut mourir, probablement, de douleur et de haine.

— Quoi vu, bon Blanc? se lamentait Ngala. Quoi chassé la vie, homme Inaga?

Les yeux de Jim étaient pour toujours recouverts par les lourdes paupières.

— Rien, ai-je dit vivement. Il n'a vu, comme moi, que des ombres . . . Mais il avait le cœur faible . . . pauvre Jim !

J'ai ajouté ces dernières paroles en rencontrant les regards pleins de larmes du nègre, parce qu'une indifférence trop marquée l'aurait étonné. Mais depuis longtemps, depuis de longues années je ne m'étais senti aussi libre. Il faisait chaud, et j'avais faim.

*Traduit par AMILE BUJARD*

EMILIA BABOÏA : Envol

# NICOLAE VELEA

# PASSAGES II

En l'automne de cette année-là, lorsque Tudor eut touché son premier salaire — on était au 26 octobre — ce fut pour lui une journée de détente. C'est-à-dire que cette tension qu'il éprouvait jusque là devant tout ce qui l'entourait disparut. Mais il y avait aussi, après cette tension, après cette intimidation qui si longtemps avaient fait partie de lui-même et qui maintenant l'abandonnaient, une espèce de tristesse.

Il refusa l'invitation d'aller boire un coup avec Vişoïu, Balu, Gropea et quelques autres. Avec eux se trouvait Ghineţ, ce qui ne déplut pas à Tudor, qui cependant souffrit du fait que le contremaître avait supprimé toute distance entre lui et ceux qui hier encore étaient ses apprentis.

En fait, il y avait en lui, non pas précisément une crainte, mais plutôt un souci devant les changements qu'il ne pouvait éviter, il s'en doutait, mais il ne voulait pas choisir la première forme qui se présentait à lui. Il s'acharnait à trouver celle qui, selon lui, lui était la plus appropriée.

Pour le moment — dit-il aux autres — il ne pouvait pas les accompagner, puisqu'il devait se rendre chez son cousin Ionel, qui était comptable mais il promettait — ce qui était un mensonge — de les rejoindre plus tard.

Sortant de la fabrique — il était dans la confection — il se dirigea vers sa logeuse.

Avec Vişoïu, il habitait chez la Zbîrcioaia, une vieille au visage tout plissé (d'où son surnom, Toute-en-rides) et qui autrefois, avait été propriétaire d'un petit établissement de bains de vapeur, en ville.

L'établissement, devenu propriété d'Etat, avait conservé ses habitués comme du temps où la Zbîrcioaia était jeune ou encore jeune. Tous les vendredis voyaient arriver ses clients préférés. Et sans aucune retenue, elle passait comme alors, du secteur des femmes à celui des hommes (en fait de celui des vieilles à celui des vieux qui les uns et les autres se séchaient dans des draps) et bavardait avec eux jusque très tard.

Dans la rue, Tudor avait ôté sa casquette et l'avait fourrée dans la poche de son manteau. C'était une grande casquette blanche en ouatine qui lui donnait un sentiment de sécurité et de protection, et en tous cas la conviction que personne ne pouvait le contrôler. Balu avait raconté un jour, mi-figue mi-raisin, qu'il avait vu Tudor, lors d'un arrêt brusque du tramway, au lieu de se raccrocher à la barre supérieure ou de s'appuyer au dossier d'un siège, se retenir à la visière de sa propre casquette.

Maintenant qu'il n'en avait plus besoin de sa casquette, il l'avait fourrée dans sa poche.

Ayant pris la rue principale, il regardait sans aucun intérêt, sans aucune participation, les édifices, les enseignes des boutiques pour s'arrêter, là, devant une montre-bracelet, plus loin, devant un beau canif. Il pensa qu'il pouvait se les payer, mais il n'en fit rien et rentra chez lui. Une fois dans sa chambre, il mit sa quinzaine dans une cassette, s'étendit un peu sur le lit et comme il ne pouvait penser à rien — il sentait qu'en lui quelque chose de nouveau et d'incompréhensible prenait corps, mais ne pouvant déchiffrer de quoi il s'agissait — il s'endormit.

A son réveil, il se rendit en vérité chez Ionel, son cousin, de la famille duquel il emprunta exactement le montant de sa quinzaine.

Le soir, il alla retrouver Dora. Leur lieu de rendez-vous était un banc installé sur le terrain de sport voisin de la fabrique, un banc situé juste derrière le but de football. N'ayant pas de montres, ils avaient fixé leur rencontre aux environs de neuf heures, lorsque la lune se trouve au coin d'en-haut du but, comme un ballon dans le filet.

En l'attendant, il essayait de se figurer comment elle allait apparaître. La tête légèrement penchée sur l'épaule gauche avec, dans sa physionomie, quelque chose de résigné et en même temps de buté.

« C'est un repli sur soi qu'elle aurait devant n'importe quel homme. Le temps d'aimer est arrivé pour elle, elle s'oppose à ce qu'elle ressent et il s'est trouvé que ce soit moi l'homme en question. Elle se soumet et en même temps s'oppose à moi » se l'expliqua-t-il à lui-même.

Il se souvint comment un certain soir elle lui avait dit qu'il lui était cher. C'est tout. Qu'il lui était cher, mais qu'elle ne l'aimait pas. Le soir d'après, elle n'était pas venue. Quand ils s'étaient retrouvés, plus tard, elle lui avait dit qu'elle s'était préparée alors à le rencontrer mais qu'elle avait pensé qu'après tout, elle pouvait très bien ne pas se rendre au rendez-vous. Toute habillée elle s'était jetée sur son lit, s'était mise à lire et voilà tout.

Ensuite il fut pris du soupçon que Dora et lui risquaient de torturer un sentiment pas arrivé à temps ou pas arrivé du tout.

Il se souvint qu'elle lui avait dit de laisser pousser ses cheveux de façon qu'une mèche sorte hors de la visière de sa casquette ; ensuite elle lui avait intimé de se couper les cheveux très courts ; de même, elle lui avait demandé de venir au rendez-vous sans se raser parce que cela le rendait plus homme ; pour lui demander ensuite pourquoi il ne faisait pas sa barbe ; l'hiver précédent, elle lui avait conseillé de serrer son manteau à la taille par une ceinture ; peu de temps après, elle lui avait dit de s'en défaire, parce que ça lui gonflait la poitrine.

Une idée le consolait ; peut-être que pour elle ce n'étaient pas de simples jeux. Il était possible qu'il s'agît d'efforts honnêtes, pénibles peut-être, pour que le jeune homme qu'il était, pas de la plus belle prestance, lui plaise plus que tout autre.

La lune se rapprochait du coin gauche du but. Tudor avait allumé une cigarette que, de mauvaise humeur, il avait jetée après trois bouffées. Brusquement, il se mit à se disputer une fois de plus avec Dora.

Il l'accusait de paraître à ses yeux une fille parfaite. Mais c'était là une perfection qui lui était venue facilement, sans grands efforts, sans que cela lui coûte grand-chose, sans avoir travaillé Dieu sait combien.

— Et à la fin des fins, elle ne la mérite pas, avait conclu Tudor, obstiné et désorienté.

La père de Dora avait été longtemps contremaître dans une fabrique, elle avait grandi dans l'un des grands immeubles neufs de la ville — ou plutôt d'un faubourg — et ses souvenirs, à elle, étaient clairs et lumineux. Elle lui en avait confié un, dont il se souvenait. Quand elle était petite, elle regardait, de la fenêtre de leur logement, les gens qui passaient dans la rue. Un beau jour elle avait été prise d'une grande inquiétude : si les gens allaient s'égarer et ne plus se reconnaître entre eux : mari et femme, ami et ami, connaissance et connaissance ?

Cela fait qu'à cette époque, lorsqu'elle voyait passer sous leurs fenêtres deux personnes ensemble, elle jetait sur elles un peu de farine ou de sucre en poudre. Pour qu'ils ne s'égarent pas, qu'ils se reconnaissent.

— Caprices — conclut-il, toujours furieux contre elle.

Il haussa les épaules, se prépara à sortir une autre cigarette et découvrit à ce moment seulement Dora assise à côté de lui sur le banc.

— J'avais rendez-vous avec quelqu'un, ici même, sur ce banc, dit-elle joyeuse et supérieure, mais je vois que ce quelqu'un-là est loin.

Tudor ne répondit rien.

— Monsieur réfléchit ? demanda-t-elle.

— Il réfléchit.

— A quoi ?

— A ceci et à cela, comme ça se trouve.

— C'est très bien, consentit-elle.

Tudor aurait voulu dire quelque chose mais il se retint, respira difficilement et transpira.

Ils se turent longtemps, la fille avait senti son obstination ; quant à la lune, elle s'était levée très haut et n'avait plus rien de commun avec le filet du but.

Saisissant de ses deux mains la main droite de Tudor, Dora l'avait enfermée dans les siennes. Le geste ayant paru un peu absent à Tudor, il n'en éprouva pas le moindre tressaillement. Voulant faire le brutal, il lui dit :

Tu sais, je t'ai apporté l'argent qui te manque pour ton vélo. . .

De la poche intérieure de son paletot, il sortit l'argent et le lui tendit. La fille le lui prit de la main gauche, le mit dans la poche de son manteau, puis posa à nouveau sa main sur la sienne. (Elle voulait un vélo, mais ses parents étant contre, elle avait décidé de l'acheter sur ses propres économies. Comme celles-ci étaient insuffisantes, elle avait prié Tudor de lui prêter l'argent qui lui manquait).

— Merci, dit-elle. D'ici deux mois, je te l'aurai rendu.

— Tu me le rendras quand tu le pourras, répondit Tudor, et comme il avait l'impression de perdre du terrain, il la serra contre lui avec un bref baiser.

Puis, déchaîné, il la coucha en long sur le banc et prit sa tête entre ses bras. Il lui donna de longs baisers appuyés ; finalement Dora, frissonnante, se leva et haussa les épaules.

— Pourquoi hausses-tu les épaules? lui dit-il, d'un ton fâché et froid, mais sa voix tremblait.

— Parce que. . .

— Parce que quoi?

— Parce que, c'est tout. . .

Il ne lui demanda plus rien.

C'est encore elle qui revint:

— Tu sais, quand tu m'embrasses, j'ai peur que tu me prennes quelque chose que j'ignore moi-même. Alors, je hausse les épaules pour avoir l'impression que rien ne s'est passé.

Ensuite arrivèrent de gros nuages qui couvrirent la lune et rendirent fragiles les montants du but sur le terrain.

S'étant engagés dans la rue, ils s'étaient arrêtés devant une confiserie où ils n'avaient jamais trouvé d'oranges, toutes les fois qu'ils en avaient cherché. C'était là que se trouvait l'arrêt du tram. Et sa petite main à elle n'avait pas eu le temps de se nicher dans la sienne que le tram était arrivé.

Il dit:

— Je m'en vais.

Et il s'en alla parce qu'il avait dit qu'il s'en allait.

★

La fabrique avait pris de l'extension, de nouveaux secteurs avaient été créés et le besoin de travailleurs se faisait sentir. Plusieurs ouvriers, parmi lesquels Tudor, avaient été dépêchés dans les villages voisins pour en recruter. On ne les avait pas instruits, à proprement parler, sur la façon dont ils devaient s'y prendre, on s'était contenté de leur donner quelques conseils. Tudor s'était vu envoyé dans un village éloigné, *Basmaua*, près duquel se trouvait une exploitation forestière. Il pouvait y arriver, lui avait-on dit en faisant de l'auto-stop, mais les dirigeants de la fabrique étaient sceptiques parce que, à les en croire, il y avait dans le monde trois espèces d'hommes: les bons, les mauvais, et les chauffeurs.

En effet, alors qu'il attendait à *Hoaga cu Ferigă*, un endroit où les chauffeurs changent de vitesse avant la côte, une quantité de camions avaient filé sans s'arrêter au signe qu'il leur faisait. Ce n'est qu'à la tombée du jour et sous une pluie fine et agaçante que l'un d'eux daigna s'arrêter et laisser Tudor monter sur la plate-forme. Un sac sur la tête, un homme s'y trouvait déjà. Il dit à Tudor de venir à ses côtés (« viens-t-en, mon gars, c'est qu'tu vas êt' trempé »), ôta son sac et l'étendit en longueur sur eux deux. A un bistrot de *Dîrstarul*, le chauffeur s'arrêta, descendit avec une femme qui se trouvait dans la cabine et tous deux pénétrèrent à l'intérieur.

L'homme rejeta le sac, sauta sur ses jambes et ne se rassit que lorsque les deux consommateurs furent sortis de l'estaminet. Après quoi il se laissa tomber, accablé et tremblant sous le sac, il fourra sa tête entre ses bras dont il avait entouré ses genoux et dit plaintivement:

— Veulent me tuer. Me tuer. . .

Peu après, il se mit à chantonner d'une voix grêle et comme s'il suffoquait:

Feuille verte et grain de blé
Le mond' dit que j'dois crever. . .

Et il poursuivit sa chanson mais on n'y comprenait rien. Le chauffeur fit encore un arrêt à la buvette du village suivant. Avec la femme. L'homme de la plate-forme resta debout jusqu'à ce qu'ils sortent. Et ainsi de suite à chaque village.

Ce n'est que très tard qu'il raconta à Tudor qu'il avait été tailleur à *Basmaua* et qu'il s'était marié avec la jeune veuve d'un cordonnier. Elle avait tenu à tout prix à ce qu'ils s'installent à la ville. Il avait tout vendu, sauf sa maison et quelques meubles. Ainsi donc, ils avaient déménagé et lui était entré comme ouvrier dans l'atelier d'un vieux tailleur. Ils

avaient eu deux fillettes, toutes deux ressemblant au vieux patron. Lui, il aimait follement sa femme, il ne s'était pas trop soucié de la ressemblance, d'autant plus que les petites étaient mortes en bas âge. Maintenant elle avait pour amant un chauffeur, celui-là même qui conduisait, et lui, il s'était engagé comme chargeur de bois pour rester dans son voisinage, à elle. Et les deux amants se moquent de lui, le bafouent, entrent dans tous les bistrots, boivent et mangent en le laissant, lui, en haut, sous la pluie, bien qu'il y ait de la place dans la cabine.

Et il reprit sa rengaine. Sans doute s'attendait-il à être plaint, mais Tudor ne ressentait qu'une pitié froide, mêlée d'incompréhension (en fait il s'agissait plutôt d'un effort d'incompréhension) devant tant d'humilité.

Il ne lui dit rien.

Ou plutôt il ne parla que beaucoup plus tard, et de tout autre chose que ce que l'autre attendait :

— Moi aussi je me rends à *Basmaua*. Je suis chargé de trouver des ouvriers pour notre fabrique. Connaissez-vous quelqu'un que cela intéresse?

— Ben, j'sais pas trop. . . J'vous conduis à la Gostat [1] où c'est que se réunissent les jeunes, les « utémieii » [2] qu'on les appelle. Pasque moi aussi, j'descends à *Basmaua*, j'vais pas jusque tout-là-haut.

— Mais ne voudriez-vous pas entrer vous-même à la fabrique? Vous dites avoir été tailleur ! dit Tudor auquel cette pensée était brusquement venue.

Et de s'étonner de n'y avoir pas songé plus tôt, puisque c'était tout naturel.

— Qui ça, moi? fit l'homme en tressaillant, comme devant quelque chose d'inattendu et absolument inouï.

Ils étaient arrivés à destination et l'homme, qui s'appelait Cincinet, descendit en même temps que Tudor.

— Allons ! lui dit-il, j'vais vous conduire à la « Casa Albă » où c'est qu'ils s'réunissent, les « utémieï ». Et de lui raconter que c'était dans cette maison, située sur le versant d'une colline boisée, à un croisement de chemins, que Butuceanu, le boyard, recevait autrefois ses amis et connaissances qui venaient y passer l'été. L'Exploitation d'Etat, à laquelle l'édifice était échu, ne lui ayant encore trouvé aucune destination, l'avait cédé au Conseil Populaire pour qu'il en fasse le siège du Foyer culturel, encore inexistant à cette époque dans le village (tout cela se passait vers 1950). En souvenir, sans doute, de la société huppée qui s'y réunissait autrefois, les gens l'appelaient « Casa Albă » — la Maison Blanche. Quelque peu ragaillardi, Cincinet marchait en lançant négligemment ses jambes devant son corps, lesquelles précédaient de beaucoup celui-ci.

Tudor soupçonnait que l'homme l'accompagnait, soit parce qu'il espérait encore une parole de consolation, soit parce qu'il lui était pénible de rester seul.

Avant d'arriver à la « Casa Albă » ils en avaient vu, de loin, les fenêtres, çà et là éclairées.

Ils entrèrent dans une pièce d'une grande hauteur, aux murs très blancs, si blancs même qu'on les aurait cru faits pour souligner combien le plancher était sale et humide, jonché d'issues de graines de citrouille.

Sur des bancs étaient assis quelques jeunes, rien que des garçons, assez maussades et qui avaient l'air d'attendre quelqu'un. (Ils attendent probablement un joueur d'instrument, un accordéoniste ou quelque chose d'approchant, et qui n'est pas venu — se dit Tudor.) Cincinet qui était entré le premier, s'écria :

— V'là l'camarade !

Ce qui eut le don de ranimer les autres. Tudor qui s'était assis un peu à l'écart et ne savait comment commencer, demanda assez vaguement, comme pour compléter la présentation tout aussi vague de Cincinet :

— Tous les camarades sont utémistes?

— Tous, sauf Mertic [3], répondirent quelques assistants et de montrer un gars de petite taille et trapu (d'où son surnom) à jolie figure ronde et aux timides yeux gris. Il paraissait le plus jeune de tous.

— Pourquoi ne l'êtes-vous pas? demanda Tudor.

D'un mouvement rapide, le jeune s'était levé et avait ôté sa casquette.

— Ben. . . C'est que. . . répondit-il.

— C'est que quoi?. . . réponds, quand on te d'mande quelque chose, t'as pas d'la

---

[1] pour « Gospodărie agricolă de Stat » — c'est-à-dire Exploitation agricole d'Etat.

[2] pour « utemişti » = jeunes faisant partie de l'U.T.M., initiales roumaines de l'Union de la Jeunesse Ouvrière.

[3] en traduction: Boisseau.

bouillie dans la gueule? — le rabroua un gars qui avait l'air plus audacieux et était mieux mis que les autres.

Il avait aux pieds de solides brodequins, ses pantalons bouffants tombaient bien et il portait sur la tête une casquette de cuir.

— C'est qu'j'ai dû faire d'aut' travaux agricoles—balbutia le garçon complètement ahuri.

Et tous de s'esclaffer — et leur rire était si puissant et si long qu'on l'aurait cru caché derrière la mauvaise humeur qui l'avait précédé.

Le calme étant revenu, le gars plus courageux que les autres et qui répondait au nom de Noucou à Saloman, fit un geste dégoûté.

— C'est qu'ta bouche aura parlé sans ta tête. . .

Les rires reprirent de plus belle.

D'une voix plus curieuse que réprobatrice, Tudor s'enquit:

— A la fin des fins, que lui voulez-vous?

Tous se turent, embarrassés, et Tudor regretta son intervention qui avait coupé court à leur gaieté. Dehors la pluie avait redoublé, la lampe éclairait de moins en moins, tandis que la pièce et le visage des assistants devenaient de plus en plus sombres.

Il n'était resté de gai que les yeux et les joues de Mertic. C'était comme si dans le coin où il se trouvait, l'été s'attardait encore ou se préparait à venir.

C'est en regardant de son côté que Tudor commença à expliquer les motifs de sa venue.

En cette journée de fin d'automne, il décrivait la façon dont on travaillait à la fabrique: la propreté et le brillant des machines et des secteurs, la chaleur et la blancheur des dortoirs; le club; le parc où se trouvaient des bouleaux blancs — tout comme s'il avait parlé de l'été.

Il était satisfait de la façon dont il s'y était pris.

Bien qu'il eût observé et qu'il observât encore les regards ironiques jetés par le Noucou à Saloman, il ne leur accorda guère d'attention.

C'est pourquoi, ayant terminé, il demanda tranquillement:

— Hein? Qu'est-ce que vous en dites? Vous vous inscrivez?

Et comme personne ne répondait, Tudor commença à éprouver quelque crainte. Il dit:

— S'il y en a parmi vous qui doutent, ils n'ont qu'à venir voir. Le voyage aller et retour est gratuit. Il y a de l'argent spécialement réservé pour ça.

Ça n'était pas vrai. On ne lui avait pas donné un sou à cet effet. Il était décidé à payer de sa poche, avec l'argent qui lui restait de son salaire.

Le premier à s'inscrire avait été Noucou, ce qui l'avait étonné sans trop lui plaire.

« En voilà un qui veut se promener à mes frais », se dit Tudor avec amertume.

Plus tard, Mertic aussi leva la main, mais en disant qu'il ne donnerait sa réponse que le lendemain après en avoir parlé avec ses parents.

Un gars long, à l'air timide et empoté, s'était levé lui aussi, sans rien dire. Il portait des lunettes noires qui n'allaient guère avec son manteau de bure blanche et son bonnet.

Noucou à Saloman lui dit:

— Mais dis donc, toi, t'as pourtant l'nerf de l'œil descendu dans le muscle d'ton bras !

Le garçon en question, qui s'appelait Genunche, avait travaillé dans une forge. Un jour, celui avec qui il faisait équipe avait fixé un morceau de fer chauffé au rouge sur l'enclume et craché à plusieurs reprises dessus. Lorsque Genunche avait frappé de son marteau sur l'enclume, il avait eu le visage éclaboussé de gouttes de fer. Ses joues avaient vite guéri, mais l'œil gauche lui faisait mal. Ses parents ayant demandé au forgeron ce qu'il en était de l'œil de leur garçon, celui-ci avait répondu d'une façon qui avait fait le tour du village:

— Ben ! J'sais-t'y, moi !. . . P't'être bien que le nerf d'son œil lui aura descendu dans l'bras. Il vous a, depuis quéq'temps, de ces muscles !. . .

Après avoir appris cette histoire, Tudor dit qu'on allait peut-être guérir son œil, sinon, qu'on lui trouverait un travail approprié.

— Nous verrons, avait-il dit pour conclure, se surprenant à parler pour la première fois au nom de la fabrique.

Tudor n'avait pas insisté auprès d'autres jeunes gens. D'ailleurs, recru de fatigue, il n'aurait pu le faire.

Cette nuit-là, il avait dormi dans le logement presque vide de Cincinet.

A midi il rencontra les trois gars. Ils purent monter dans un camion qui transportait du bois et arrivèrent à la ville. Tudor les casa dans un hôtel. Le lendemain il leur fit visiter la fabrique, les présenta à la direction et avec l'argent qui lui restait il les invita dans un restaurant (où lui-même n'avait jamais mangé). Tous trois s'engagèrent, Noucou y compris. Ce dernier en qualité d'ouvrier qualifié, car (ce que Tudor ignorait auparavant) il avait déjà travaillé ailleurs et son père avait possédé une peigneuse actionnée par une dynamo, de sorte qu'il avait, en quelque sorte, une idée du métier.

C'est ainsi que fut dépensé le premier salaire de Tudor Dindelegan et c'est ainsi que les événements lui apportèrent l'une de ces modifications qu'il ne craignait pas, mais auxquelles il avait soin de donner la forme la plus appropriée.

Le projet qu'il avait conçu lorsqu'il avait quitté son village, et selon lequel il devait être maître des événements et faire en sorte qu'il ne lui arrive que ce qu'il devait lui arriver, était loin, mais envoyait tout de même quelques signes.

C'est ce qu'il se disait.

Au fond, il avait amené trois ouvriers à la fabrique ; apprécié également par l'organisation de district de l'U.T.M., il se vit désigner pour l'accomplissement de quelques actions encore. Ce n'est que quelques mois plus tard qu'il reprit son travail.

★

Entre temps, Dora avait acheté sa bicyclette. Un samedi elle lui rendit l'argent qu'il lui avait prêté, lui demanda des nouvelles de sa santé, puis ne lui demanda plus rien et disparut.

— Des caprices, des minauderies de sa façon, se dit Tudor sans se faire de souci ; il aurait bien voulu pourtant l'inviter quelque part.

Les jours suivants, chaque fois que Tudor essayait de lui parler, elle lui répondait avec humeur et une espèce d'indifférence.

Il cessa de la chercher et elle continua de l'éviter.

A plusieurs reprises, quand il était obligé de passer par le bureau où elle travaillait, on pouvait observer dans les yeux de la fille une concentration absente, la recherche insistante de quelque chose qui avait existé en elle-même ou dans son imagination. Ce quelque chose-là n'existait plus maintenant.

Mais cela n'arrivait que rarement.

Tudor l'avait rencontrée plusieurs fois dans la rue, montée sur son vélo. Alors elle se montrait plus orgueilleuse encore. Elle s'arrêtait pour peu de temps près de lui au bord du trottoir, s'informait de sa santé, lui tapotait l'épaule, lui caressait légèrement les cheveux et le quittait. « Tout ça, c'est à cause de la bicyclette, s'était-il dit un jour. Ce n'est plus elle, maintenant, c'est la fille au vélo ».

Dora, une fille un peu endormie et sur laquelle ne s'arrêtaient que les yeux des apprentis, avait commencé à s'agiter. S'estimant comme faisant déjà partie des grandes personnes, elle considérait les garçons de son âge avec un espèce d'ironie protectrice et on la voyait de plus en plus souvent en compagnie de Corşatea, qui, lui, était technicien. Un homme solide, d'une trentaine d'années, très capable et très travailleur. Il était toujours bronzé, même dans la saison froide, du fait qu'après avoir travaillé comme quatre en automne, en hiver et au printemps, il ne mettait plus les pieds dans la fabrique de juin à septembre. Il prenait des vacances non payées et passait toute la journée à la piscine du bout de la ville.

Un soir où Tudor se trouvait avec ses camarades et avec Ghineţ, le contremaître, celui-ci leur avait raconté l'histoire que voici :

Quelques années auparavant, alors qu'il travaillait comme militant du parti auprès du Comité Exécutif d'un village des environs de la ville de Focşani, le président de ce Comité avait interdit l'achat de bicyclettes dans le village.

Sa décision, il l'expliquait comme ça :

— Chez nous, camarades, les bicyclettes, ça trouble les sens des jeunes. Les filles, elles n'ont pas encore accompli leur quatorze ans, leur nombril est pas encore bien sec que ça y est, elles veulent s'marier. Les vélos, ça les étourdit et c'est pas une situation.

— C'est bien ça ! se dit Tudor en tressaillant.

Et l'explication une fois trouvée, il en ressentit à la fois du contentement et de la tristesse.

Les jours suivants, on le vit arriver plusieurs fois en retard au travail. Vişoïu, qui avait comme lui l'amitié du portier, pointait sa présence, de sorte qu'il laissait son pardessus à la porte et comme il entrait au secteur en veston, on pouvait croire qu'il était là depuis l'heure de la relève.

Un certain mercredi, Vişoïu partit en vacances, ce qui fait que Tudor arriva trois jours de suite à l'heure à la fabrique, où il travailla sans enthousiasme ; le quatrième jour, l'envie le saisit à nouveau de rester au lit, sans déchirements, mais dans un état de tristesse égal, limpide et un peu paresseux. Il ne pensait plus à Dora, sa tristesse passait au-dessus d'elle et il savait que s'il y pensait, cette tristesse serait devenue véhémente et aurait perdu sa clarté. Il sortait le soir, avalait vite quelque sandwiches dans un bistrot et rentrait chez lui. Il avait honte de passer à la fabrique et plus ses absences se multipliaient, plus la distance augmentait entre la fabrique et lui.

Un jour il rencontra à la buvette où il s'était rendu, des « pays » qui venaient de vendre quelques sacs de noix au marché. Ils étaient en pleine beuverie. Tudor but avec eux

et comme ils avaient un traîneau, ils l'y firent monter de force, ce qui fait que le lendemain il se réveilla chez un parent à lui. On était en janvier, un mois où se succèdent noces et fêtes onomastiques, de sorte que Tudor fut retenu par les siens. D'ailleurs il ne tenait pas de tout à repartir. Tout de même il décida, dès le lendemain d'envoyer un télégramme «là-bas». (Il lui était difficile de dire, même de se dire à lui-même, le nom de la fabrique). Il annonçait, dans sa dépêche qu'il avait été appelé dans son village pour des affaires de famille. Il s'attarda plus d'une semaine et quand il revint en ville, sa guérison avait fait des progrès. A plusieurs reprises il s'était dirigé du côté de la fabrique. S'en rapprochant, et rencontrant la relève sortante, il bavardait longuement avec les copains, en ressentant une espèce de plaisir mêlé de peur, jusqu'au moment où l'heure du pointage était dépassée.

Après quoi, il rentrait chez lui.

Lors de l'une de ses nuits sans sommeil, Tudor se souvint de son vieux plan selon lequel il devait faire en sorte qu'il ne lui arrive exactement que ce qu'il devait lui arriver. Longtemps il s'agita dans son lit et finit par trouver le motif de ses fautes, le motif pour lequel il n'était plus entré depuis trois semaines à la fabrique, dans le fait qu'il avait éprouvé des remords, pour avoir été faible.

Sans aller plus loin dans son explication, il s'endormit.

Le matin, quand il se réveilla, il ressentit une étrange gaieté, s'étendit sur son lit (« revêtant le lit de son corps » — comme il se le disait) et se donna du courage :

— Allez ouste ! mon vieux, au boulot !. . .

Sa gaieté lui donna du souci.

D'habitude sa bonne humeur matinale succédait aux agitations de ses rêves nocturnes ou à ses fautes des jours précédents. Pourtant cette nuit-là ses rêves avaient tous été lumineux. Dans celui du matin, tout au moins, il avait prolongé un conte délicat d'Andersen, dans lequel était impliqué son frère, qui y faisait une moue drôlement mélancolique.

Cela fait qu'il cessa de s'inquiéter de cette joie bizarre. Il fit sa gymnastique matinale, remua les doigts de la main, puis du petit doigt de sa main gauche toucha le petit orteil de son pied droit (« ils sont à un mètre et quelque l'un de l'autre et ne se rencontrent que très rarement »).

Après quoi il se débarbouilla et tout en se rasant, il se mit à chantonner pour prolonger sa gaieté.

S'étant lavé la figure, il se lava ensuite de haut en bas, totalement absent, puis, tout nu, se mit à cirer ses souliers. Il s'habilla minutieusement de son plus beau costume et nouant sa cravate préférée, il chantait comme s'il voulait obtenir un nœud parfait ou au contraire lui donner un air négligé.

Soigneusement mis donc, il sortit dans la rue et eut l'impression de ne savoir quoi faire de lui-même.

En route il vit un homme qui s'en revenait, fatigué, du travail ou d'ailleurs. Ses cheveux avaient grand besoin d'être coupés et sa barbe d'être faite.

— Vous ne voudriez pas qu'on se fasse faire les cheveux et une friction ? lui demanda-t-il.

— De quoi ?

— Une friction. . . Une friction, nous deux.

L'autre le regarda, éberlué. Constatant qu'il n'était ni ivre ni fou, il se dit qu'il sortait sans doute exténué d'un travail de nuit, et accepta sans faire de manières.

Ils se rendirent chez le barbier et se firent faire une friction.

Ensuite Tudor regarda sa montre.

Il était près de neuf heures.

Bien que seul à monter dans l'autobus, il paya deux places et, aux regards interrogatifs de la receveuse, il leva, conciliant et explicatif, une main en l'air (« Un billet pour le parfum de barbier que je répands »). Arrivé devant la fabrique, ses hésitations reprirent.

Il essaya avec entêtement de retrouver sa gaieté du matin, mais son courage s'envolait.

La fabrique était un bâtiment de grande hauteur, froid, impitoyable.

Il songea qu'il était le seul auquel le gardien disait « bonjour » lorsqu'il entrait. Cela depuis l'hiver précédent. Il y avait du verglas ce jour-là et lui, qui avait glissé tout habillé à l'entrée, ne formait, plus avec son gros manteau, son foulard, son béret basque et tout, qu'un tas informe, ce qui fait que le gardien, effrayé ou étonné, tenant d'une main le récepteur du téléphone, avait demandé à une femme de ménage, en le désignant :

— Qu'est-ce que c'est qu'c'truc-là, là-bas ?

Regardant sa montre, il se rendit compte que de toute façon, il avait cinq minutes de retard. Aller dans un autre bureau, entrer d'un air joyeux et préoccupé dans l'atelier . . .

. . . Cela le dégoûtait.

Il s'arrêta.

Une envie folle lui était venue de grimper sur le toit de la fabrique, parce que, de là, d'en haut, au moins, il ne la voyait pas.

Puisque cela n'était pas possible (la fabrique comportait déjà sept étages), il rentra chez lui, monta par l'échelle de secours, parcourut une bordure qui entourait la maison depuis le deuxième étage et entra dans sa chambre par la fenêtre.

Il s'étendit sur son lit. Il songea à s'amuser en couvrant sa figure de sa cravate. Puis il se souvint qu'on était en hiver et que les mouches ne pouvaient le déranger. De sorte qu'il laissa sa cravate à sa place. Mis à quatre épingles, il restait là, étendu de tout son long sur son lit. Il se tourna d'un côté.

Après quoi il bâilla.

Ayant dormi jusqu'au lendemain, il s'éveilla une fois de plus d'excellente humeur. Etonné de cette joie, qui hier et aujourd'hui lui était venue il ne savait d'où, il grogna contre lui-même, envoya sa gaieté au diable et se rendormit. Dix minutes plus tard, il se réveilla avec cette même bonne humeur, mais dominée cette fois, et accompagnée d'un sentiment nouveau : il lui fallait, un certain temps, être plus indulgent envers lui-même.

Ne voulant plus penser à ce qu'il ressentait, de crainte de voir tout s'éparpiller, il bondit hors de son lit et se précipita dans la « salle de bains », fit sa toilette, se mit à nouveau à chantonner, donnant ainsi raison aux gens qui se demandent pourquoi les hommes chantent lorsqu'ils se lavent ou lorsqu'ils se rasent.

C'est encore en chantant qu'il s'habilla et c'est en dansant qu'il mit sa chambre en ordre (il chantait et dansait pour protéger par le bruit une joie qu'il savait débile).

Il sortit dans cet état plutôt fragile et monta dans un tram. Comme cela arrive le matin, le véhicule était bondé. Tudor entendait un vieux monsieur raconter à un autre tout aussi vieux un film d'aventures auquel il conférait un humour qu'on aurait cherché en vain dans le film en question. Tout à coup quelqu'un serra la main du jeune homme. Cette main étrangère parcourait délicatement les lignes de sa paume. Dans la cohue du tram, Tudor était entouré d'un grand nombre de femmes et il les regarda tour à tour de gauche à droite (c'était la main gauche qu'on lui serrait.) Et il aperçut Dora. Soit, mais elle était à côté de Corşatea et lui parlait avec animation. Corşatea l'écoutait, distrait. Lorsque Dora eût achevé ce qu'elle avait à dire (elle avait parlé de l'avantage qu'il y aurait à adapter des aiguilles à coudre d'un nouveau modèle aux machines) elle serra la main de Tudor au point de lui faire mal. La figure de Corşatea demeurait impassible devant ce serrement de main qui lui était destiné et c'est alors que Dora se rendit compte de ce qui s'était passé. Etonnée et toute confuse, elle découvrit que c'était la main de Tudor qu'elle avait serrée. Mais comme le tramway venait de s'arrêter à une station, Tudor descendit.

Ce n'était pas pour lui une humiliation.

Mais il se sentait faible pour le moment et il lui fallait reprendre le dessus, guérir.

Il entra dans la fabrique, impassible et troublé.

Aucune question ne lui fut posée quant à ses absences parce que tout le monde savait qu'il lui était resté, au village, une maison dont il n'avait que faire. Il traversa le secteur et les femmes qui cousaient à la machine levèrent la tête, comme chaque fois que passait un homme. Tout le secteur n'était plus alors qu'un ondoiement de têtes de femmes qui se relevaient et se baissaient.

Tudor traversa ces vagues de figures féminines en regardant, avec une envie de rire, par la fenêtre.

« C'est comme si je me faisais un cadeau à moi-même » se dit-il joyeux.

C'était une gaieté factice dont il avait besoin pour guérir et pour se regarder sans pitié.

★

Après en avoir terminé avec Dora, Tudor commença à éprouver un sentiment de culpabilité devant sa prétention de se rapprocher de la beauté et de la distinguer ; et une espèce de responsabilité en ce qui concerne la connaissance et la protection de tout ce qui demeure inaccompli chez les hommes et dans les choses, dans le sens de s'assimiler cette beauté qui pour le moment lui était étrangère, presque hostile.

A ses yeux, le monde prit des lignes molles et ternes, qui ne lui donnaient aucun tressaillement.

Auparavant, s'il lui arrivait de voir une jolie femme ou une jolie fille au bras d'un autre, il en était triste comme si on l'avait volé.

Maintenant il considérait tout comme s'il s'était trouvé derrière une vitre ruisselant de pluie. Et il n'avait même plus ce soupir de soulagement avec lequel il se consolait lorsqu'il voyait une femme laide, oubliée au bras de quelqu'un.

Peu à peu il devint attentif à la physionomie effacée d'une fille qui travaillait avec lui, au septième, et dont il ne connaissait que le nom : Agopcea.

GHEORGHE IVANCENCO : Espoirs

◀ GEORGE APOSTU : Femme assise

Il ne l'avait pas remarquée jusqu'alors dans la fabrique.

C'est un jour, à la sortie de la relève, qu'il la découvrit, au coin d'une rue. Elle riait à l'étouffée et secrètement dans ses poings. Tout près de là, trois gosses se partageaient des capsules de bouteilles de bière. Ils se vantaient à qui mieux mieux de la table ou des convives d'où elles provenaient. Et de faire commerce de leurs mensonges et de leurs vantardises. (« Si tu m'crois, alors j'te croirai aussi ».)

Tudor vit les épaules de la fille tressauter, sous son petit rire.

Il apprécia cette façon menue et sage de s'approcher des événements. « Elle aussi, elle est dans cette portion du monde un petit coin silencieux de sentiments et de pensées » se dit-il un peu en dépit du bon sens, et il lui caressa doucement la joue.

Agopcea était une rouquine, criblée de taches de rousseur, de petite taille ; ses yeux verts conservaient en eux, en permanence, des choses gaies beaucoup vécues et rarement communiquées. Sa chevelure était tressée en grosses nattes courtes grâce auxquelles, quelques jours durant, les regards et les conversations des autres avaient convergé sur elle.

C'est qu'il s'était trouvé un reporter du journal régional qui, en parlant du « flux technologique » de la fabrique, avait écrit que, « dans cette ambiance de transformations techniques rapides, les nattes de la camarade Agopcea ont quelque chose de reposant ». Il avait ajouté que les bas qu'elle empaquetait « arriveraient dans différents coins du pays et du monde, à Slatina, ou bien en Ethiopie ».

Un certain temps, on lui avait donné le surnom d' « Ethiopie ». Un certain temps seulement, parce que tout avait été rapidement oublié et elle s'en serait retournée, tout aussi inconnue et effacée, à l'emballage des bas si l'on n'avait pas fondé la chorale de la fabrique. Agopcea avait une voix au registre aigu et clair qui, la séparant de tous, l'avait définitivement arrachée à la grisaille dont elle était entourée jusque-là.

★

Au premier rendez-vous, Tudor l'appela « Ethiopie » en croyant la flatter, puisque cela lui rappelait sa période de gloire, mais elle haussa les épaules avec indifférence, peut-être parce qu'elle vivait maintenant une autre poussée de succès. Puis elle cessa de venir au rendez-vous. (Elle allait avouer plus tard qu'elle priait une semaine entière pour qu'il ne pleuve pas ou pour qu'il n'arrive rien le jour fixé. Puis, quelques heures avant d'aller au rendez-vous, elle changeait d'avis. Et elle n'y allait pas. Elle restait là à la fenêtre et regardait avec un plaisir douloureux la promenade des jeunes marchant deux à deux et elle persistait dans son refus. Le plaisir qu'elle en ressentait lui paraissait supérieur à celui qu'elle aurait éprouvé à rencontrer son ami).)

Tudor, curieux, commença à soupçonner beaucoup de choses au sujet de la chorale et il s'y rendit lui aussi à plusieurs reprises. Il avait une voix un peu fêlée et de crainte d'être surpris et chassé, il faisait de son corps et de sa tête différents mouvements, au rythme des chants, en suivant surtout Vişoïu. Il ouvrait et fermait la bouche comme ceux qui chantaient mais sans qu'aucun son n'en sorte. Vişoïu qui avait tout observé, se moquait de lui le soir (il avait lu ou inventé une histoire pareille) et lui disait qu'il était l'auteur d'une chanson muette dite la bouche fermée.

Il le traitait aussi de « crétin musical ».

Puis la chorale avait interrompu un bon bout de temps son activité du fait que son chef, Mirişte, professeur au lycée de la ville, était tombé dans la cabine du souffleur, en disparaissant petit à petit ; ç'avait été d'abord le corps jusqu'aux épaules, puis les épaules, puis les bras avec lesquels il dirigeait, puis les doigts et à la fin, tout à la fin, le diapason. Qu'il avait toutefois eu le temps de déposer à la surface.

★

Un soir, il attendait Agopcea sur le banc derrière les montants du but, sur le terrain de football de la fabrique. Au même endroit et à la même heure que du temps où il fréquentait Dora. Autrement dit lorsque la lune, cernée par le coin gauche du but, semblait un ballon dans le filet.

La nuit était arrivée et la lune était au rendez-vous.

Il vit Agopcea s'approcher avec les mouvements glissants et légers de Dora.

Tudor s'attrista un peu. Il se dit qu'il était devenu, à sa façon, un homme qui fait des conquêtes, un homme qui se base sur les heures et sur les parcs et que désormais son temps serait ponctué de femmes et ses souvenirs entièrement remplis d'elles.

Il ne lui dit pas un mot. Elle s'était assise près de lui et se taisait. Puis elle avait sauté à pieds joints sur le dossier du banc.

De ses mains, il caressait ses chevilles. Elle sauta à bas du banc. Encore une fois sur le dossier et finalement elle prit la fuite en riant. Tudor ne la suivit pas. Encore un peu et la

lune allait sortir du périmètre du but et il désirait par cela oublier ses émotions anciennes pour Dora.

La lune sortit de son coin, mais elle, c'est-à-dire Agopcea, ne revint pas.

Il tourna la tête dans tous les sens, curieux, puis se leva et se mit à sa recherche dans le parc, ennuyé et excédé. Il l'appela d'une grosse voix inhabituelle. Puis s'énerva à un souvenir de lui-même : à seize ans, il était plein de présomption et faisait le faraud du fait que sa voix était plus grosse que celle de ses copains du même âge.

Son retour chez lui fut assez morose.

★

Le lendemain, il regarda Agopcea avec insistance, mais sans qu'elle l'observe, attendant qu'elle vienne lui donner des explications. Or, non seulement elle ne vint pas, mais elle ne lui prêta pas la moindre attention. Les jours suivants non plus. Le quatrième jour, Dora vint le prier de lui prêter sa montre-bracelet. Il la lui donna et peu de temps après elle revint, la montre-bracelet entourant sa cheville. La relève tirait à sa fin, et il était seul dans la cabine des dispatchers. Dora souriait, sûre d'elle-même et de lui. Elle faisait virer sur son talon la jambe dont la cheville était ornée.

— Pourquoi rattaches-tu le temps au but de football et à la lune, puisque tu as une montre ?

— Comment ça, pourquoi ?

— Comme ça, pourquoi ?

— Qu'est-ce qui te prend ? Fiche-moi la paix.

— Détache donc ta montre, et elle tendit sa jambe mais sans la relever, en la balançant.

Se penchant, il se mit à défaire la courroie.

Dora, comme auparavant, jouait de sa jambe.

— Fais-tu la différence ?

— Quelle différence ?

— Entre cheville de lune et cheville de montre ?

Tudor haussa les épaules, agacé parce qu'il n'arrivait pas à défaire le bracelet de la montre.

— Bon ! alors, la différence entre la cheville assise sur le dossier du banc et cette cheville de fabrique.

Tout à sa besogne, Tudor était de plus en plus maladroit. Elle leva sa jambe, défit toute seule le bracelet-montre et le lui tendit. Ceci fait, elle posa sa main sur sa tête et partit en riant. Pour revenir ensuite, lui tapoter l'épaule comme autrefois et s'en aller sans mot dire

★

Il demanda un congé non payé de quelques jours. Enfermé chez lui, il restait allongé tout habillé sur son lit. Il avait fait provision de saucisson et de moutarde (il avait demandé, fou comme il l'était, des radis rouges, parce qu'on était en automne et qu'il n'y avait de radis nulle part, mais il en avait demandé, parce qu'il était fou, car ils n'ont rien, les radis, pas de vitamines, ils n'ont que de l'eau, une écorce qui craquète et ils sont ronds). Mais il en avait demandé comme ça, pour sa tristesse qui n'était pas très grande, elle appartenait, lui semblait-il, à quelqu'un d'autre, pas à lui, elle n'avait ni chair ni sang et il ne pouvait même pas s'en consoler ou s'en irriter.

La laisser un peu loin de lui, l'oublier, jusqu'à ce qu'elle mûrisse, pour ensuite, se l'approprier et en être bouleversé.

Mais pour l'instant la tristesse, c'est-à-dire cette absurdité que ce fût Dora qui était venue à la place d'Agopcea, et qu'elle se soit moquée de lui à son gré, s'attardait devant le lit et devant ses yeux, entre l'armoire et la porte. Et elle y restait. (Dans un coin formé par le plafond de la chambre où s'abritait, quand il était malade et qu'il avait la fièvre, un visage pâle de fille aux cheveux coupés court et au sourire triste et résigné.)

En fait, il avait la fièvre en ces jours où il restait enfermé dans sa chambre. Et toutes les choses se ruaient sur lui avec une soif hostile.

Dans un coin du buffet il y avait un sac de sucre portant la marque : sucre cristallisé, 9 lei le kilo. Il fermait les yeux et voyait une file interminable de fourmis écœurées de tant de sucre et se dirigeant vers les ailes d'un faucon.

Ensuite il ouvrait les yeux, les fermait et voyait tout comme en rêve.

Ce faucon était paisiblement descendu sur le nid d'une dinde et l'avait séduite avec douceur, lui racontant qu'il avait volé même à l'étranger. Réussissant à la convaincre, il l'avait prise dans ses serres, s'était envolé avec elle et alors que d'ores et déjà il becquetait sa chair et la dévorait en vol, la dinde se câlinait à lui, prenant tout comme une espèce de gentillesse nouvelle.

Mais des enfants avaient frappé et tué le faucon à coups de pierre, parce qu'il s'était vanté d'avoir volé à l'étranger.

Tudor rouvrait les yeux. Encore ce sac de sucre cristallisé à 9 lei le kilo. Et il les fermait. Il voyait les files de fourmis. Certaines d'entre elles revenaient toutes chargées des ailes du faucon abattu par les enfants, d'autres marchaient en agitant, méprisantes, leurs pattes de derrière vers le sac de sucre.

Ensuite il voyait les rayures blanches et jaunes de la porte se précipiter sur ses yeux. (Et il les fermait à nouveau.) Il se trouvait dans une chambre avec un tigre qui le surveillait et le protégeait. Un jour le tigre lui avait dit qu'il voulait le présenter à quelqu'un de très haut placé ; qu'il ait donc soin de se trouver à la maison quand il reviendrait, sinon ce serait un désastre. Mais Tudor avait un rendez-vous, un de ses malheureux rendez-vous avec une fille et il ne savait que faire. Finalement il obéissait au tigre. Ils marchaient ensemble sur le boulevard, mais à un carrefour, un vieillard leur avait crié qu'il y avait là un fort courant d'air. Et, effrayés, ils avaient pris la fuite tous les deux. L'un d'un côté, l'autre du côté opposé. Et ils ne s'étaient plus revus. Tudor se réveilla, en fait il continua de dormir, mais d'un sommeil un peu plus serein et la face tournée du côté du mur.

Il se frotta la figure à une espèce de couvre-lit de laine, étroit et coloré fixé au mur par des pointes tout près du lit. Il l'avait rapporté de son village et fixé là exprès afin de le voir à ses derniers battements de paupières avant de s'endormir. Il rêva ou se souvint d'un levraut qu'il avait pris il y avait bien longtemps. Il l'avait ramené à la maison, l'avait dorloté des mois entiers, jusqu'à ce que, ayant grandi, il s'était apprivoisé et jouait avec les chats. Et voilà qu'un matin il avait trouvé le levraut sans vie parce qu'il s'était pris dans un grand tas de laine alors qu'ils se poursuivaient, les chats et lui, et il était mort étouffé.

Le surlendemain, ne pouvant plus supporter la torture de tant de choses mêlées, il se leva, tout étourdi, de son lit.

Un peu étonné d'être tout habillé, il sortit de chez lui, en marchant avec soin, en évitant les choses et les gens comme si tout attouchement l'eût réduit en miettes.

Il marchait et s'efforçait de se ragaillardir, en songeant qu'il n'était tout de même pas une nature délicate.

*Traduit par ANDRÉE FLEURY*

MIHAI MĂDESCU : Noces

# LA DIVERSIFICATION DU RÉALISME

par FLORIN MIHĂÏLESCU

Ce qui représente le point de tension des débats concernant l'essence du réalisme, c'est évidemment son identité, son unité, autrement dit ce qui constitue les notes particulières au moyen desquelles il se différencie dans l'histoire des modalités et des styles de création. D'autant plus difficile se présente le problème de la spécificité que le désir d'unité s'avère pratiquement illusoire, puisque la réalité nous offre, au contraire, l'image d'une inépuisable diversité. Lorsque l'on parle de réalisme, la référence qui se présente à l'esprit a pour nom Balzac, mais aucun courant ne saurait être consolidé par un seul écrivain, si grand qu'il soit. Quant aux écrivains qui se joignent à ce « primus inter pares », leur originalité est d'autant plus prononcée qu'ils sont, par eux-mêmes, des créateurs plus authentiques. Quelle liaison profonde, en vérité, existe entre Balzac, Stendhal et Flaubert — en nous limitant à la France, pour ne pas citer d'autres critères de diversité nationale? C'est là une question qui aujourd'hui encore se pose d'une manière relativement dramatique. Et pourtant un lien invisible existe entre eux, plus ferme — ce qui est assez paradoxal — que chez les écrivains de second ordre, pris dans leur totalité. Car s'il est vrai que pour les grands créateurs les limites d'un courant, quel qu'il soit, sont étroites, il n'en reste pas moins que les styles et les courants artistiques existent et se manifestent, dans leur essence, par des chefs-d'œuvre et non pas par des écrits de second ordre. La communauté de structure qui identifie une vision du monde, propre à un courant ou à un autre, peut certainement se réclamer d'un certain rapport artistique entre le réel et l'imaginaire. Mentionnons brièvement que pour le réalisme il s'agit, en l'occurrence, d'un rapport d'analogie avec le réel, d'une imitation nécessairement vraisemblable, d'une « mimesis » telle que la définit Aristote dans sa *Poétique*, plutôt par voie déductive qu'inductive, car l'art classique, en raison de son caractère souvent rigide et normatif, contient d'assez nombreuses invraisemblances, comme, par exemple, plus encore que l'artificielle unité de lieu, de temps et d'action (valable, il est vrai, pour le théâtre plus que pour l'épopée), la prépondérance de la discipline rationnelle dans l'ensemble de l'activité humaine. La vraisemblance réaliste s'est véritablement affranchie des dogmes et

des normes artificielles, au bénéfice d'une seule recommandation, qu'on ne trouve pas dans les principes de l'art classique : l'observation continuelle et attentive de la nature humaine, considérée dans la totalité complexe de ses relations avec la réalité objective, c'est-à-dire la réalité sociale et historique. Aux typologies universelles et canoniques sont substituées les typologies particulières et dynamiques. Par conséquent, l'on peut comprendre la mutation du rapport entre la réalité et l'imaginaire dans le réalisme comme un pouvoir plus profond et plus large conféré à la première et une transformation du second en un instrument plutôt subsidiaire.

Les romantiques attribuent une autre fonction à l'imagination, celle de créer des réalités souvent invraisemblables ou insolites, au moyen d'un accent d'individualisation qui se dégrade en exceptions et en cas. L'imaginaire réaliste, lui, rétablit l'équilibre en confiant à la fiction la tâche de représenter la réalité, dans son essence évidemment et en répudiant tout excès ou toute mystification. Dans le dessein de ne pas trop nous écarter de notre but, nous nous en tiendrons à un seul fait : ce qui définit l'unité du concept du réalisme, c'est le caractère analogique dudit rapport entre réalité et imaginaire.

Mais c'est encore ce rapport ou plus exactement une certaine dialectique de celui-ci qui justifie et explique aussi, bien entendu, le phénomène de diversité et surtout de diversification du courant, lequel, splendidement protéiforme, vit et demeure fécond, de nos jours encore. Nous faisons une différence entre le phénomène de diversité dont le caractère est naturellement irréductible et celui de diversification qui engage les facteurs dynamiques de l'histoire et de l'évolution, et, plus d'une fois, ceux de mutations à l'intérieur du genre. Ce deuxième phénomène est pour le moins aussi important et intéressant que celui de l'unité, pour peu que nous songions que la manière d'être authentique de tout concept est inévitablement, et surtout irrémédiablement, l'histoire, et par conséquent le devenir ou la transformation permanente. Nous parlons du réalisme comme d'un courant artistique inauguré au XIX^e^ siècle, mais aussi comme d'une modalité ou d'une attitude d'ordre typologique, tout aussi bien dessinées par leur substance que les concepts plus anciens de classicisme et de romantisme. Sans doute peut-on découvrir des éléments de réalisme avant Balzac, mais le réalisme proprement dit ne se manifeste qu'au XIX^e^ siècle, en même temps que les conditions qui lui permettent d'acquérir une conscience propre. Une fois affirmé, tout courant continue à fonctionner comme un repère utile, ne serait-ce que par certaines suggestions typologiques, sinon même par ses modalités caractéristiques, parfois très désuètes. En ce qui concerne sa vitalité, il est intéressant et significatif que le réalisme se prolonge de nos jours, historiquement aussi, en qualité de courant artistique et non uniquement comme typologie générale des visions du monde. Cela prouve justement qu'il a le don de revêtir des formes diverses, chose soulignée à maintes reprises par les commentateurs, le don de se renouveler, tout en conservant dans son essence, son identité.

Notre littérature nationale — et, cela va de soi, toute authentique littérature — peut nous offrir en même temps que des implications utiles et des suggestions théoriques, une illustration représentative, éloquente même, du phénomène de diversification de la vision réaliste en raison de l'évolution du rapport entre le réel et l'imaginaire. De même qu'en beaucoup d'autres pays d'Europe, les origines du réalisme sont en Roumanie difficiles à pré-

ciser. Ce qui est clair, cependant, c'est que les éléments de réalisme ne se sont pas associés, dès le début, en une création d'envergure. Nicolae Filimon lui-même, celui des *Parvenus anciens et nouveaux*, les écrivains de la génération de 1848, puis Creangă, Caragiale, Slavici, ou plus tard Delavrancea et Duiliu Zamfirescu, ne sont pas exclusivement des réalistes, bien que l'investigation de la réalité objective soit la note dominante chez tous ces écrivains. Sans être prépondérants, les éléments hétérogènes tiennent une place importante, soit qu'il s'agisse de propensions romantiques ou classiques, soit d'infiltrations ou d'alluvions mélodramatiques ou rappelant l'idylle. A leur tour, les courants idéologiques de l'aube du XX$^{e}$ siècle ont contribué à perturber l'authentique formule réaliste ; il nous suffit, pour concrétiser cette idée, de songer à un roman tel que *les Archanges* d'Agîrbiceanu : chez lui, les pages d'une grande, d'une vigoureuse vision réaliste se mêlent à d'autres où se font jour les conséquences les plus bizarres et les plus artificieuses d'une mentalité édulcorée selon la ligne tracée par le passéïsme du courant de la revue « Semănătorul » (le Semeur).

Ce n'est qu'avec Mihaïl Sadoveanu que nous assistons à un saut remarquable, du romantisme au réalisme, bien que la transition se fasse sentir jusque dans les derniers écrits du génial conteur. Pour pouvoir cependant parler chez lui de réalisme, il nous faut faire deux précisions, l'une pour intégrer cet auteur d'une manière conceptuelle, l'autre pour le différencier spécifiquement. Qu'est-ce qui confère à l'œuvre de Sadoveanu son caractère indubitablement réaliste? C'est l'ouverture vers l'existence sociale et historique des simples gens et l'équilibre de l'image artistique, aucun accent unilatéral, mais un certain caractère homérique, dans le sens d'une maîtrise imperturbable de la subjectivité propre aussi bien que de l'objet, avec un ton très naturel et parfois même « naturaliste » par la violence de la ligne et de la couleur — bref, la narration en général a l'air parfaitement plausible. Mais ce qu'il faut immédiatement ajouter, c'est que, de la matière ainsi surveillée, le conteur fait jaillir cependant des résonances de profond lyrisme, ne venant pas de la déformation subjective de l'image du réel (celui-ci demeurant, comme nous l'avons montré, équilibré), mais de l'ordonnance des éléments de l'intrigue et du décor, et, plus que tout, de la typologie. Sans morceler l'image par des interventions propres, mais en la laissant au contraire se dérouler d'elle-même, Sadoveanu, la chose est claire, sélectionne, et le milieu, et les circonstances, et les caractères en fonction de sa vision rhapsodique et lyrique. L'effet lyrique, dans le romantisme dépend évidemment de l'exaltation de la subjectivité ; dans le réalisme, il ressort d'une certaine vision de l'objet. La formule sadovénienne, que le critique. E. Lovinescu désignait sous le nom de matérialisme lyrique, est la première des variétés du réalisme moderne en Roumanie, Avec des différences inhérentes individuelles, cette même série de réalistes par excellence lyriques, à laquelle, il y a déjà longtemps, Tudor Vianu intégrait certains précurseurs comme Delavrancea, Duïliu Zamfirescu, Vlahuţă et Brătescu-Voïneşti, est illustrée, dans l'entre-deux-guerres, par deux romanciers : G. M. Zamfirescu et Ionel Teodoreanu.

Le réalisme parvenu à la conscience authentique de soi est sans aucun doute le réalisme objectif, inauguré et incarné chez nous par Liviu Rebreanu au moyen d'une littérature ayant acquis une valeur de référence, sous d'autres aspects aussi. Les trois romans : *Ion*, *la Révolte* ou *la Forêt des pendus*, demeurent des repères significatifs pour une attitude d'impersonnalité maxima dans la création. La complexité et la totalité intensive (comme dirait Lukács) de l'image

grandissent par l'indication et l'approfondissement de l'éventail des déterminations historiques et sociales. Si elle est claire chez Sadoveanu, l'orientation même du choix semble chez Rebreanu se dissimuler juqu'au point de n'être plus du tout ressentie, bien qu'il ne s'agisse là que de technique et de raffinement, relégués à leur tour dans l'ombre par la substance débordante de la réalité. Sans doute Rebreanu a-t-il des précurseurs et des devanciers, mais personne n'a illustré d'une manière plus pure, plus intégrale, plus significative la formule de l'objectivité réaliste dans le roman roumain.

Aux deux réalismes en quelque sorte traditionnels s'est associé aussi chez nous, dans l'entre-deux-guerres, le réalisme analytique, qui s'est mis à tel point à proliférer, qu'il est devenu prépondérant. Il a pour tête de file Hortensia Papadat-Bengescu à laquelle il est d'usage de joindre Camil Petrescu, Anton Holban, Gib Mihăescu, etc. Mais chez ces trois derniers, le sondage psychologique n'est pas exclusif et parfois n'est même pas dominant. La véritable passion qui les conduit semble avoir pour but de transformer en problèmes les données de la réalité. D'ailleurs Camil Petrescu n'en fait pas un secret, mais plutôt un blason d'authentique noblesse intellectuelle. A l'impeccable analyse objective, clinique, d'Hortensia Papadat-Bengescu, qui ne s'avance pas sur le terrain des significations problématiques, Camil Petrescu oppose la tension des graves débats d'idées. Dans le nouveau contexte créé par Proust et par Gide, il s'avère le précurseur d'une grande lignée européenne du roman, que plus tard allaient illustrer Sartre, Camus et d'autres avec eux, la lignée du réalisme par excellence réflexif.

Il est inutile d'insister sur le fait que les quatre séries du réalisme résultent de la prépondérance, mais non de l'exclusivité de certains traits. La réalité vivante et concrète n'est pas celle des concepts, mais, évidemment, celle des œuvres, et ce ne sont pas les puretés mais plutôt les interférences qui l'emportent dans leur structure. L'expansion lyrique, l'objectivité, l'analyse et enfin la réflexivité existent à des doses variables dans toute œuvre d'une valeur authentique, mais seule chacune prise isolément confère à l'œuvre un sens, autrement dit une orientation différentielle. Sinon, les interférences deviennent, avec le temps, toujours plus subtiles et plus difficiles à décomposer en éléments. Actuellement, pour donner un exemple, notre littérature continue à développer les mêmes orientations du réalisme. Parfois elles se laissent aisément déchiffrer, mais le plus souvent leur équilibre ou leur synthèse s'avèrent inextricables. Zaharia Stancu est un réaliste lyrique et objectif, Marin Preda, un réaliste objectif et réflexif, Eugen Barbu un objectif et un lyrique, Alexandru Ivasiuc est analytique et réflexif, Fănuș Neagu, lyrique et objectif, etc. etc. Et cependant, les orientations les plus productives, conformes à la logique même de la littérature nouvelle, contemporaine, et qui correspondent par conséquent à un univers humain caractéristique, sont, de toute évidence, celles du réalisme analytique et réflexif. C'est dans le réalisme analytique qu'ont été faits les essais les plus fréquents, mais si l'œuvre maîtresse se fait encore attendre, elle ne manquera cependant pas de paraître, du fait, justement, qu'elle est recherchée avec tant d'insistance.

Et pourtant le réalisme réflexif est une formule qui nous paraît plus représentative encore de notre temps. Aussi ne croyons-nous pas inutile de la souligner à nouveau. Elle est — pourrions-nous dire — la formule littéraire la plus idéologique, celle qui fraye la voie aux questions contemporaines de l'homme et le fait réfléchir plus profondément sur son

xistence. Elle s'applique à promouvoir une littérature engagée, dans le sens supérieur et adéquat à la condition esthétique, car l'idéologie de l'œuvre ne se traduit ni par des thèses ni par des perspectives venues du dehors, mais par des questions et des expériences humaines, interprétées dans l'intériorité de leur propre dialectique. Le réalisme réflexif peut très bien éviter la sécheresse et la convention, l'effet indigeste de la littérature à thèse ou, pire encore, édifiante : c'est ce que démontre l'exemple même de son fondateur, Camil Petrescu.

Toutes ces solutions, de même que leurs variantes, proviennent d'une certaine qualité du rapport entre le réel et l'imaginaire. Dans le réalisme, il s'agit d'un rapport d'analogie, mais qui se métamorphose en fonction des séries typologiques ; le réel tend vers l'imaginaire (lyrisme) ou inversement (objectivité) ; le réel intériorise l'imaginaire (analyse) et enfin, l'imaginaire tend à raisonner les éléments du réel (réflexivité). Quelques exemples concluants nous permettront de comprendre plus concrètement ces différences. Dans *le Hachereau* la propension au mythe ancestral est claire chez Sadoveanu, et chez lui encore l'organisation des faits réels est fonction de la vision lyrique aussi bien dans ses histoires de petites villes de province, de ces « endroits où il ne se passe rien », que dans les évocations historiques où le réel est tiré vers un imaginaire des temps immémoriaux et héroïques qui vivent, évoqués, dans l'esprit du présent. Au contraire, Rebreanu, lui, fait de l'imaginaire un simple mode d'existence du réel, sans se montrer visionnaire ou contaminé de lyrisme. Son *Ion*, dans le roman du même titre, suit le chemin qui le mène à la catastrophe comme sous l'emprise d'une loi fatale, tandis que, froid et détaché, l'œil du prosateur l'étudie, intéressé non pas par l'écho affectif de ses défaites successives, mais par la parfaite logique des motivations épiques. Rien qui porte le signe d'une intervention tant soit peu extérieure, du moindre agencement de faits, bien qu'une structure propre ne puisse naturellement pas faire défaut. Lorsque dans une scène comme celle où Ion s'agenouille pour baiser le sillon ou dans celle du final proprement cinématographique de *la Révolte*, nous éprouvons le frisson lyrique de la narration, cela ne vient ni d'un ajout de l'imaginaire, ni de l'accent mis sur le fait réel, mais exclusivement du sens et de la signification d'ordre épique de ce dernier. L'intériorisation du fait réel, concret, par analyse, est en quelque sorte tautologique, car ce qui intéresse chez un écrivain comme Hortensia Papadat-Bengescu, ce n'est à aucun moment l'événement, mais la résonance intérieure de celui-ci. Dans le *Concert de musique de Bach*, ce n'est pas la maladie de Maxenţiu qui a une réelle importance épique, mais l'existence de cette maladie et ses mutations sur le plan moral. Ce ne sont pas les faits « en eux » de la volontaire Coca Aimée qui dans *le Chemin caché* intéressent à la lecture, mais les sinuosités de la vie intérieure qu'ils annoncent et suggèrent. Enfin, le mode selon lequel Camil Petrescu rend le réel idéologique est illustré quelque peu symboliquement par les personnages de Gelu Ruscanu de *la Danse des mauvaises fées* ou de Pietro Gralla du drame *l'Acte vénitien*, qui vivent en fonction d'une certaine équation intellectuelle laquelle, infirmée, les annihile irrémédiablement. Et les protagonistes de ses romans *le Lit de Procuste* et *Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre*, poursuivent au fond un but prémédité ou la solution d'un certain problème de conscience. De cette solution dépend la signification même du récit. Pour que le réalisme réflexif puisse éviter les dangers de la sécheresse ou de la convention, pour qu'il continue à mériter son nom, il faut que les problèmes posés et développés ne soient pas fondés sur des pré-concepts

ou des faits imaginaires, mais sur le principe en quelque sorte fondamental du réalisme, celui de l'observation de la réalité objective. Est créateur réflexif celui qui saisit et formule les problèmes, et non pas celui qui les invente.

Les différents réalismes que nous avons succinctement présentés, leur évolution et leur maturité, montrent, semble-t-il, que le processus de diversification de la vision réaliste en est arrivé à l'accomplissement de ses virtualités et de ses significations. En tout cas, il ne manque à notre littérature, croyons-nous, aucun des chemins qui mènent aux grandes créations du réalisme de partout et de toujours.

MAC CONSTANTINESCU : la Mer

# LE PROFIL DE LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE ROUMAINE

par SERGIU P. DAN

Si on la compare à celle de certaines littératures occidentales, tout autre est l'histoire de la littérature fantastique chez les écrivains roumains. La découverte de cette dimension littéraire a coïncidé, en Occident, avec la grande offensive romantique, bénéficiaire, à son tour, de nombre de suggestions idéologiques ou littéraires venues du XVII^e siècle : la philosophie idéaliste allemande, les doctrines de certains illuminés comme Swedenborg, Mesmer, Martinez Pasqualis ou Claude de Saint-Martin, le roman noir anglais. De la sorte, l'esthétique du nouveau genre s'est précisée dans un courant d'opinion favorable, dont s'est ressentie la vie littéraire et artistique, et, avec elle, l'ambiance des salons.

Il en est allé assez différemment pour le climat de la configuration du romantisme roumain. Manifestation d'un peuple engagé dans de dures batailles pour affirmer son entité (la révolution de 1848 a eu en Roumanie, non seulement un caractère social, mais aussi, en Transylvanie surtout — un caractère profondément national), il était inhérent à ce mouvement littéraire de prendre une expression militante messianique. La résurrection de l'histoire médiévale (dont la pénombre, en Angleterre ou en Allemagne, représentait avant tout un excellent aliment pour l'imagination insolite) mais, tout particulièrement, la découverte d'un riche patrimoine folklorique, ont représenté en premier lieu chez nous, des arguments, des armes, dans la lutte pour la création de la Roumanie moderne. Lutte dans laquelle — animés d'un idéal politique commun — les poètes ont su être historiens, et les historiens ont su être poètes. Mihaï Eminescu — il est instructif de le remarquer — le premier grand créateur roumain de prose fantastique et en même temps poète romantique d'envergure universelle, a vécu et s'est réalisé dans la seconde moitié du siècle dernier, donc à une époque où dans notre évolution littéraire (et, bien sûr, dans celle de l'Europe) le romantisme avait cessé de représenter le mot d'ordre de l'actualité.

Loin de constituer une exception, cette position particulière, exempte de toute influence de courants ou cénacles, représente par elle-même la condition qui définit l'auteur roumain de prose fantastique. N'étant pas l'expression directe d'un romantisme d'école, la dimen-

sion fantastique de la littérature roumaine prendra de ce fait ses contours, en tant qu'émanation d'un autre romantisme, d'un romantisme « sans âge », attribut des qualités ou des disponibilités créatrices visionnaires, inquiètes, pleines de problèmes à débattre. Il en résulte une certaine spécificité, une somme de caractères individualisants. Tout d'abord, le nombre restreint de représentants « professionnels » du genre qui ont choisi la fiction insolite — comme l'ont fait, par exemple, les romantiques allemands — pour principe directeur de leur œuvre tout entière. Ensuite — chose due à la diversité de formation de certains prosateurs qui abordaient le fantastique mais venaient d'autres zones de l'épique — la variété des formules, la multitude des modalités d'expression ; d'où la fréquente non-observation des frontières traditionnelles, les inhérentes interférences du fantastique et des modalités avoisinantes.

La littérature roumaine n'est pas dépourvue de la facture d'un fantastique fondé sur des postulats philosophiques explicites, capables d'offrir (avec le coefficient de relativité de toute fiction artistique), la possibilité de connexions insolites. Nous avons, pour illustrer ce pan-déterminisme d'ordre fantastique — et à des époques diverses — des écrivains comme Mihaï Eminescu, Mircea Eliade ou Vasile Voïculescu. Au-delà de la source particulière de la matière épique et de sa construction (la cosmologie orientale, chez les deux premiers principalement, le fabuleux folklorique autochtone chez le troisième), leur création marque une tradition narrative, en vertu d'un message déduit de la pensée mythique qui lui sert de fondement : il s'agit de l'idée de renouvellement, de restauration des forces vitales, de « l'éternel retour » du cycle vital. C'est là une circonstance de nature à expliquer l'attraction de ces auteurs par les thèmes reliés à l'aspiration à l'absolu, c'est-à-dire par les thèmes fantastiques les plus audacieux, tels que la mutation des coordonnées de temps et d'espace, la transfiguration édénique du réel, la pénétration des secrets encore non déchiffrés de l'existence. Nous les trouvons dans le *Pauvre Dyonis* de Mihaï Eminescu, *Chez les tziganes* de Mircea Eliade, *le Pêcheur Amin* ou *la Sangsue* de V. Voïculescu. Il n'est pas inutile de remarquer, d'autre part, que cette spécifique *légitimation* ontologique du merveilleux (confiée d'habitude à des personnages qui sont *à l'origine* de l'intrigue fantastique : mages, sorciers ou yogis) comporte aussi une implication du domaine de la théorie du genre. Elle infirme la thèse bien connue de Tzvétan Todorov (*Introduction à la littérature fantastique* — Éd. du Seuil, 1970) selon laquelle le fantastique représenterait une éternelle limite de deux « genres » afférents : le merveilleux et l'étrange ; limite qu'exprime, sur le plan de la narration, « l'indécision » des personnages, obligés de réagir devant *l'ambiguïté* de l'événement insolite. Tout au contraire. Ces authentiques auteurs fantastiques non seulement affirment — semblables à Hoffmann — le merveilleux, mais, comme ils refusent de jouer sur le sens équivoque, ils ont soin de fournir sur le plan de la fiction une *preuve* concrète de la performance sur-réelle. Une fois de plus il s'avère que l'ambiguïté et, partant, « l'indécision » des héros ne sont pas le critère crucial de la définition du genre, mais uniquement un « appât », un *stratagème de parcours*, un tribut payé à la résistance congénitale de la raison devant l'idée de merveilleux.

Mais — comme je le disais plus haut — ceci n'est pas le statut spécifique du fantastique dans la littérature roumaine. Le plus fréquemment, nous avons affaire à des écrivains qui se *rapprochent* de l'invention insolite, en élargissant, dans un sens parfois inattendu, l'aire théma-

tique d'ouvrages d'une autre facture dans leur ensemble, et dont les finalités et les implications sont d'un autre ordre (social et éthique plus particulièrement).

Significative s'avère, en premier lieu, la contribution des réalistes, des observateurs méthodiques et critiques du mécanisme de la société existante, tels I. L. Caragiale, Liviu Rebreanu, Pavel Dan. Ils se distinguent soit par l'habileté savante de la gradation et du dosage des effets ou par une fenêtre plus largement ouverte sur une interprétation vraisemblable de l'aventure (*A l'auberge de Mînjoală*, de I. L. Caragiale), soit par le souci d'assurer la résistance architectonique de l'édifice épique ou d'apaiser « la soif de narration » d'événements qui se manifeste aussi dans le cadre du genre fantastique (*Adam et Eve* de Liviu Rebreanu, *l'Enfant changé* de Pavel Dan). A son tour, la création fantastique des romanciers de vocation lyrique (Cezar Petrescu ou Ionel Teodoreanu) n'est pas moins instructive, comme l'est aussi d'ailleurs, en une égale mesure, celle des poètes attirés (chez nous comme ailleurs) par cette contrée littéraire grâce aux ailes qu'elle offre à l'imagination (Tudor Arghezi, Ion Minulescu, Adrian Maniu, Ion Vinea, Emil Botta, Al. Philippide, A. E. Baconsky, etc.). Au-delà des nombreux traits qui les différencient, et compte tenu de leur valeur ou de la structure de leur tempérament, la note commune de leur prose fantastique réside dans leur tendance à conférer à la fable ou au noyau épique correspondant, une solution symbolique et morale ou bien une certaine acuité satirique dans le sens swiftien (*le Cimetière de l'Annonciation* de Tudor Arghezi). Il va de soi que cette aptitude — inhérente à des natures essentiellement lyriques — oblige à une délimitation, attentive et variée selon le cas, des frontières. Car, il ne fait aucun doute que le poétique, aussi longtemps qu'il réduit le merveilleux à la condition strictement fonctionnelle d'une esquive métaphorique, ne peut en rien se confondre avec le fantastique. Ce qui ne signifie cependant pas que ces auteurs n'aient écrit parfois des narrations fantastiques « classiques », pouvant être rapprochées de la grande tradition du merveilleux naturel de Hoffmann ou du gothique anglo-saxon (par exemple, les nouvelles : *Aranca, la fée des lacs* et *l'Homme du rêve* de Cezar Petrescu, *le Maître qui faisait de l'or* d'Adrian Maniu, *la Cravate blanche* de Ion Minulescu, *l'Etreinte du Mort* de Al. Philippide ou encore le roman de Ionel Teodoreanu, *Golia*).

Mais l'occasion la plus évidente de viol des frontières traditionnelles du genre réside, sans doute, dans les liens durables établis entre la littérature roumaine relevant du fantastique et les ressources de l'imagination folklorique. Initialement apprécié, comme je l'ai montré, pour ses valeurs intrinsèques, destinées à illustrer l'avoir spirituel d'un peuple qui réclamait son droit à la vie, le folklore a été redécouvert plus tard pour les fécondes suggestions qu'il offre à un art qui trouve dans son spécifique national le chemin vers l'universalité. Quelle est la nature concrète de cette réintégration? Elle ne consiste pas à s'assimiler des croyances et des légendes comme de simples accessoires thématiques, mais à assimiler la mentalité de ceux qui les ont créés, leur perméabilité à l'idée de merveilleux. Plus encore, à transposer, parfois, la structure même des scénarios folkloriques dans les registres d'un art moderne. Prenons, par exemple, le motif du « revenant ». Nous le retrouvons aussi bien dans les contes valaques de vampires relatés par Charles Nodier dans son *Infernaliana* que dans le roman de Mircea Eliade, *Mademoiselle Christine* (1936). Mais le choix des mêmes thèmes ne fait que préciser la différence de perspective des narrateurs. Car, si le romantique français demeure le

chroniqueur neutre d'événements insolites empruntés à la tradition, l'écrivain roumain bâtit son roman sur *l'acceptation* ontologique d'une pareille apparition. Cette fois-ci, Eliade n'exploite plus la cosmologie hindoue avec toutes ses complications, mais se sert d'une superstition autochtone. L'intrigue n'aurait pu avoir une pareille amplitude (dans la littérature universelle, les romans intégralement fantastiques sont rares) sans l'adoption délibérée du niveau folklorique dans le rapport vraisemblable-merveilleux. C'est là une circonstance qui se vérifie dans la structure des nouvelles : *le Moulin de Călifar* de Gala Galaction, *l'Enfant changé* de Pavel Dan ou *l'Outarde* de Ştefan Bănulescu. Avec cette précision que, dans le cas du premier, nous ne sommes pas placés seulement devant l'assimilation de « l'esprit » d'une légende, mais dans celui de « sa lettre ». Illustrant (comme d'ailleurs les *Mines de Falun* de Hoffmann) le motif du trésor inaccessible, *le Moulin de Călifar* revêt délibérément l'expression d'une ballade folklorique. Les procédés consacrés du fantastique intérieur coexistant avec l'essai de reconstituer un merveilleux détaché de l'enfance de l'humanité. Les faits se passent dans un univers où tout est possible, la physionomie des personnages est placée sous le signe du même plaisir de cultiver l'hyperbole, les détails du phrasé rappellent à leur tour les modes de l'épique populaire. Ainsi donc nous nous retrouvons sur le terrain de visibles interférences entre le conte de fées et le fantastique proprement dit.

Cette tendance une fois constatée, nous ne serons plus étonnés de rencontrer aussi dans la littérature roumaine une façon peu commune de traiter un motif explicitement *féerique* dans une narration fantastique. C'est l'un de nos écrivains les plus marquants, Mihaïl Sadoveanu qui nous l'offre, dans son récit intitulé *le Dragon*, tiré de son célèbre cycle *l'Auberge d'Ancoutza*. Le dragon dont il est question n'appartient plus au monde du « Il était une fois. . . », mais à une expérience individuelle, racontée comme telle. Sans être contredit par un auditoire parfaitement intégré à une géographie mythologique, le narrateur affirme « avoir frissonné», en assistant à la scène dans laquelle cette créature de conte de fées est intervenue dans la vie quotidienne pour arbitrer — comme autrefois les dieux des tragédies antiques — un conflit, à l'avantage des opprimés. D'ailleurs, le récit ne fait qu'illustrer une fois de plus un procédé caractéristique de l'auteur: celui d'attribuer à l'accessoire féerique le relief d'une véritable *tradition légendaire* — appelée, évidemment, à conférer à son humanité le nimbe d'une origine archaïque. Bien entendu, l'inclusion de récits de ce genre dans le périmètre du fantastique peut susciter — elle n'a d'ailleurs pas manqué de le faire — des objections de principe. Roger Caillois établit à très juste titre une frontière ferme entre le conte de fées et le fantastique, et souligne que ce dernier ne s'accommode pas d'un contexte épique où « l'enchantement va de soi et où la magie est la règle », et dans lequel le surnaturel, « la substance même de l'univers, sa loi, son climat », ne viole « aucune régularité; il est l'ordre des choses ou plutôt l'absence d'ordre des choses » *(De la féerie à la science-fiction*, préface à *Anthologie du fantastique*, Gallimard, 1966). Il faut néanmoins préciser que cette délimitation a en vue les formes *consacrées* du conte de fées, ses coordonnées de genre autonome. Or, en admettant, avec la plupart des théoriciens modernes, qu'au contraire, la condition du fantastique réclame l'irruption de l'inexplicable au sein de l'archiconnue légalité quotidienne il est facile de concevoir que cette irruption peut avoir les mobiles les plus variés. Parmi ceux-ci peut très bien figurer une incarnation de provenance féerique, si, détachée du domaine de

son fabuleux « étanche » et restituée comme une expérience sans précédent, elle devient un facteur épique de finalité *miraculeuse*.

L'observation s'applique également dans le contexte des relations entre le fantastique et le fabuleux de la science-fiction, ou de l'absurde. On a depuis longtemps remarqué que le domaine de la *science-fiction* comportait un statut semblable, à plusieurs égards, au secteur féerique. Comme dans les contes de fées, les protagonistes, investis de dons hyperboliques (ce qui prime dans ce cas, ce n'est pas la beauté, la force ou la bravoure, mais l'intelligence clairvoyante), bénéficient, dans leurs heureuses entreprises, de l'aide d'un *instrument* tout-puissant, le corespondant contemporain de l'ancienne magie: *la science*, avec tout son éventail d'applications technologiques. Cette distinction n'exclut cependant pas la possibilité, pour ces fictions scientistes, de « sortir du cadre », de ne plus se soumettre aux conventions du genre, de contredire la règle du jeu qui les a créées. La littérature roumaine met à notre disposition de pareils exemples. Dans *le Mannequin d'Igor* de Victor Papilian ou *le Ballet mécanique* de Cezar Petrescu (parus dans l'entre-deux-guerres) nous trouvons des savants auxquels l'investigation de la réalité réserve des surprises effrayantes, des robots qui dépassent intempestivement leur programme pour assumer, échappant au contrôle de la raison, le rôle détenu autrefois par le moyenâgeux Golem. Au fond, il y a là de nouveau, implicitement, le souci de prévenir que, dans son ascension, le pouvoir rationnel de l'homme doit se garder continuellement en équilibre avec la nature qu'il étudie et qu'il modifie, équilibre absolument nécessaire pour que le progrès scientifique profite à l'homme au lieu de lui nuire. Annonçant certains rapports thématiques de la littérature des Lovecraft, Ray Bradbury ou Clifford Simak, ces écrivains illustrent la possibilité d'une fusion entre la science-fiction et le fantastique. Fusion qui se déroule, comme nous le voyons, dans des conditions similaires à celles du rapport fantastique-féerique; le fabuleux scientiste fournit l'arsenal typologique et thématique; le fantastique: le climat, la mise en scène et le découpage des séquences, bref, la cohérence finale de l'ensemble épique.

Quant à la prose qui utilise des éléments absurdes, il semblerait arbitraire, à première vue, de l'inclure dans le même système de parallélismes. Que peut-il avoir de commun entre la quiétude du conte de fées et les reliefs rébarbatifs d'un monde dénué de sens, aux antipodes de toute illusion d'ordre? Et pourtant il y a entre les deux domaines une similitude importante que l'on n'observe qu'en adoptant l'angle d'appréciation des légités du fantastique. Les choses étant ainsi, nous nous rendons compte que le féerique et l'absurde véhiculent l'extra-naturel aussi facilement l'un que l'autre, dans un univers où, la frontière entre le normal et le sur-normal n'existant pas, n'importe quoi peut se produire n'importe quand, rien n'est surprenant et aucun miracle ne peut susciter l'étonnement (voir R. Caillois, *Au cœur du fantastique*, Gallimard, 1965). Sans doute manque-t-il à la littérature absurde *le code*, le liant-convention qui permet d'agencer la fable des contes de fées. Mais au-delà de cette différence, les deux territoires nous proposent une version *fabuleuse* du monde. Une fois de plus, la limite ne peut être considérée comme immuable. Transporté dans la variante d'une subversion intolérable et doté d'une logique persuasive spécifique, d'un pouvoir de captation certain, l'absurde peut très bien entrer en compétition avec les produits de facture traditionnelle du fantastique. L'œuvre de Kafka est là, avant toute chose, pour le prouver. Dans la litté-

rature roumaine aussi (laquelle par Urmuz, et par certains côtés par I. L. Caragiale, a donné des précurseurs dans ce domaine), nombre d'écrivains le démontrent; ils ont abordé la réalité de leur temps en utilisant, comme instrument critique, la vision absurde, indépendamment de l'écrivain praguais. Nous songeons aux écrivains de l'époque mouvementée de l'entre-deux-guerres, comme Ion Vinea, M. Blecher, Gib Mihăescu, Emil Botta, Ion Călugăru et ainsi de suite. Il est certain que nous ne nous faisons pas d'illusions en ce qui concerne l'identité entre la configuration du fantastique et la substance de narrations telles que les *Evénements de l'irréalité immédiate* de Blecher, *le Paradis des soupirs* de Ion Vinea, *l'Ennui* de Gib Mihăescu, *le Paresseux* d'Emil Botta. De même que — pour nous rapprocher du présent — il nous faut absolument nuancer aussi les textes où les éléments absurdes interviennent chez les prosateurs contemporains.

D'ailleurs, en jetant un regard d'ensemble sur la littérature narrative contemporaine, nous observons que la tendance à amalgamer le fantastique à d'autres zones littéraires prend aujourd'hui des dimensions inconnues jusqu'ici. La circonstance n'est sûrement pas étrangère à la très large tendance de l'art moderne à « problématiser » l'écriture, en lui incorporant les arcanes des distorsions et des incongruences du réel. Ce qui ne veut nullement dire qu'il s'agisse, en l'espèce, d'un revirement du sentiment du transcendant; bien au contraire. « Personne ne pourra jamais me convaincre que le paradis et l'enfer soient ailleurs qu'en nous-mêmes, que l'aspiration de l'homme à l'immortalité soit autre chose que l'apanage tragique de notre orgueil » — déclare le personnage narrateur de la *Mort d'Orphée* de Laurențiu Fulga. Point de vue qui n'empêche cependant pas l'auteur d'insérer dans son roman une large gamme de situations invraisemblables, depuis le prétexte épique du livre (colloque d'un homme vivant et d'un mort), pour continuer par de nombreuses autres situations où il y a « rupture » de la cohérence du réel: thanatologiques ou démonologiques (« le diable personnel », par exemple, incarnation « du mal nécessaire ») comme éléments de la dialectique propulsive. Il est clair, toutefois, que tout cet *appareil* fantastique (le procédé préféré de l'auteur consiste en la mutation métaphorique du sens des notions) ne comporte pas une existence indépendante, mais plutôt un régime allégorique, sa fonctionnalité tendant à élargir le substratum philosophique du thème fondamental: les chances qu'a *l'Homme* de « vaincre » la Mort par l'amour ou par la création.

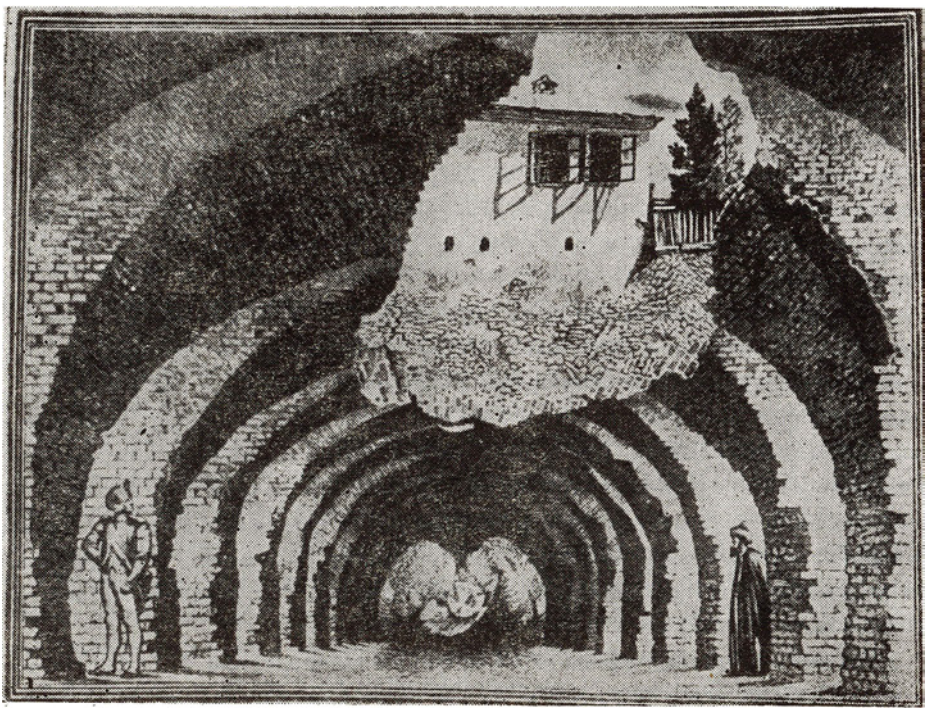
Ainsi donc, la prose actuelle ouvre largement la porte à un *fantastique par incidence*, formule qui se trouve sous le signe d'une littérature de frontière qui ne contredit pas, mais prolonge et *approfondit* les territoires du réel. L'initiateur en a sans aucun doute été Zaharia Stancu, prosateur lyrique par excellence — créateur de ce Darié des *Nu-pieds*, dont le sort est de rêver, d'errer dans les sphères de la fantaisie. Suivant son exemple, mais aussi ceux d'une ancienne filiation roumaine ou universelle, les narrateurs des générations plus nouvelles ont considérablement élargi le champ d'action d'une pareille typologie, comprenant — comme le suggérait expressivement Tudor Arghezi dans *les Yeux de la Sainte-Vierge* « des gens sains en fait, mais sains sans vanité, qui se rendent compte qu'en eux s'est glissé une vapeur étrangère ». Vapeur qui n'est autre que la vision poétique du monde.

Offerte largement au registre de l'invention épique proprement dite (sous les auspices du coefficient accru de convention dans le discours narratif moderne), la perspective

permet une diversification correspondante de cette symbiose entre le fantastique et le réalisme. Des écrivains au profil distinct comme Eugen Barbu *(le Prince)*, D.R. Popescu *(Chasse royale)*, D. Bălăiță *(le Monde en deux jours)*, Fănuș Neagu *(l'Ange a crié)*, Corneliu Ștefanache *(les Dieux fatigués)* ou Vladimir Colin *(le Pentagramme)* nous offrent autant de modalités d'une imagination inquiète, appliquée tantôt au roman historique-allégorique, à la narration d'une tenue explicitement lyrique ou au roman d'analyse (psychologique et sociale, comme chez D.R. Popescu), tantôt à l'apologue philosophique.

Moyen de prospection en profondeur du réel, la modalité du fantastique illustre la variété insoupçonnée du paysage littéraire roumain, tout en confirmant la vocation universelle de notre spiritualité créatrice.

IOAN UNTCH : Ada-Kaleh



# REDÉFINITION DU VISUEL

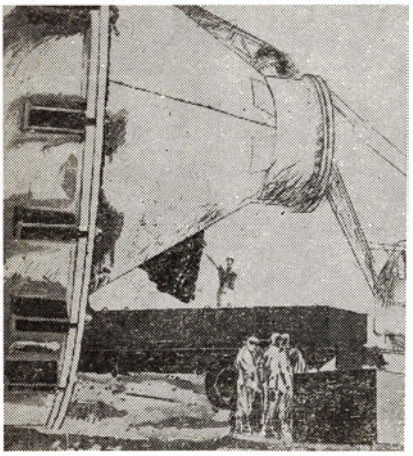
par DAN GRIGORESCU

On peut définir l'art moderne roumain, dans ses réalisations les plus significatives, au moyen des paroles de Ştefan Luchian, l'un de ses représentants les plus audacieux : « Nous autres, artistes, regardons avec les yeux mais travaillons avec l'âme ». Parler de la peinture et de la sculpture de ce dernier siècle — ainsi que parfois on le fait — comme d'un art lyrique signifie, en fait, recourir à une formule simplificatrice, incapable d'en suggérer les véritables dimensions intérieures.

Le *lyrisme* est une condition fondamentale de toute création artistique et ne constitue la différence spécifique d'aucune œuvre picturale ou sculptée. J'entends par là qu'on ne saurait imaginer une valeur artistique, dans son sens le plus élémentaire, qui découle d'une observation placide du réel et d'une notation indifférente. Ainsi que l'esthéticien roumain Tudor Vianu l'affirmait un jour, l'art est un processus complexe qui ne peut se dispenser d'aucun de ses facteurs déterminants : le monde qu'il reflète et l'artiste qui reflète le monde. Au cours des trente dernières années surtout, une attitude caractéristique des peintres, des sculpteurs, des graphiciens de ce pays a pris des contours de plus en plus précis : de plus en plus fermement ils ont refusé la condition de *témoin* des événements qui ont lieu dans leur univers et sont devenus des participants passionnés et lucides à ces événements.

Cela s'est traduit par une compréhension philosophique lucide de la relation existant entre la réalité du monde et la réalité de l'art, compréhension que l'on peut déceler dans les réalisations les plus notables de ce siècle d'histoire culturelle roumaine.

Longtemps, la peinture de notre pays a été dominée par une orientation qui est celle de tout art cherchant ses solutions au-delà des murs de l'atelier, au-delà du souci académique de construire un art *en soi*, dont le but aurait été de réaliser un *beau* illusoire de la ligne et de la couleur séparées de leur milieu naturel. Le paysage est resté, dans l'art contemporain s'entend, l'une des directions les plus importantes de la peinture ; il répond à une aspiration traditionnelle, évidente aussi bien dans la littérature que dans la peinture roumaines, d'intégration dans la nature, de permanent retour aux valeurs stables qui confèrent un sens au



ION BIȚAN : Outillage lourd

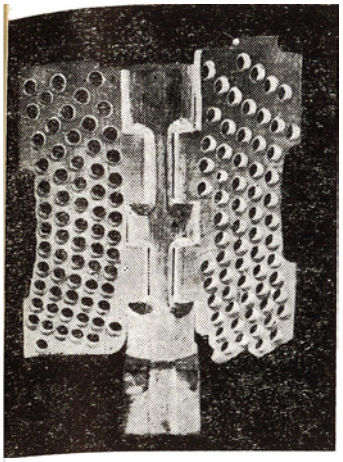
JEAN AL. STERIADI : Etude pour la composition « Portefaix dans un port »

BRĂDUȚ COVALIU : Portrait

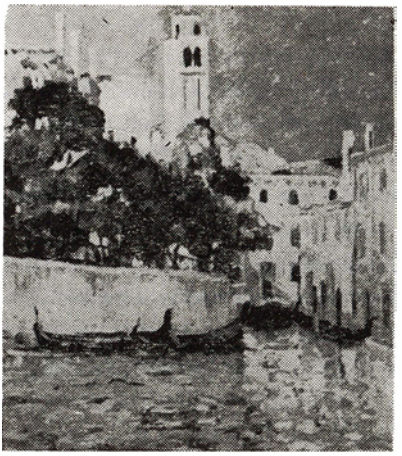
spectacle du monde. Particulièrement significatif, par exemple, me semble le fait que même l'impressionnisme (qui a suscité un large écho dans la peinture roumaine de l'entre-deux-guerres) s'est, chez nous, manifesté dans une direction propre ; au-delà des éphémères scintillements de la lumière, qui se réverbèrent dans l'air transparent, les plus remarquables représentants de cette orientation — Steriadi, Dărăscu, Lucian Grigorescu — essayaient de découvrir les structures stables, les permanences, les formes contenues dans le monde visible et qui ne sont pas pulvérisées par l'incessant jeu de la lumière. Remarquant ce phénomène, un critique de l'époque, O. W. Cisek, écrivait à la fin de la quatrième décennie : « dans sa peinture, Lucian Grigorescu n'a pas renoncé aux principes de Monet, mais il les assouplit, les appliquant, — de plus en plus manifestement — aux effets d'une lumière plus douce que jusqu'ici, telle qu'est la lumière qui baigne les contrées de la Roumanie ».

L'observation renferme une vérité sur la signification de laquelle il convient, je le crois, de nous attarder. On y suggère, en fait, une relation des plus expressives de l'art avec un certain type de réalité, et notamment avec le spécifique de *l'endroit;* le peintre devenait conscient du fait que l'art refusait une description, aussi totale fût-elle, de l'objet, que sa mission était de réaliser une analyse des données du visuel et cherchait ce qui le définissait, l'élément général qui subsiste sous l'inlassable chatoiement de la couleur.

Ce qui fait que, dans bon nombre de toiles de l'impressionnisme roumain, on devine, sous la couleur, l'armature architectonique des volumes. La transfiguration du réel se produisait ainsi dans le sens traditionnel de la culture roumaine plus ancienne ; au fait, cela équivalait à épurer l'image de ce qui est accidentel, passager, et à redécouvrir l'ordre permanent, logique, des choses. La « lumière qui baigne les contrées de la Roumanie », dont parlait Cisek, n'est pas, en réalité, un simple phénomène optique ; elle caractérise toute



OVIDIU MAÎTEC : Oiseau



NICOLAE DĂRĂSCU : Barques sur un chenal

ION JALEA : les Basarab

une atmosphère culturelle. En ce sens, les paroles du critique se laissent appliquer aux données d'un processus continuel d'assimilation de l'art, à une compréhension spécifique de la nature, dans l'esprit des traditions roumaines.

Cela étant, *transfiguration* signifie non pas une modification des essences, mais — au contraire — leur plus exacte mise en lumière. Voilà, par exemple, une image de Venise, peinte par un autre grand contemporain de Lucian Grigorescu, Nicolae Dărăscu. Sur les eaux de la lagune, les voiles des barques ont un frissonnement de flammes qui montent, une ardente présence monumentale ; mais elles ne se dissolvent pas dans l'air transparent, comme celles des barques de pêche vues par Monet à Argenteuil. Elles acquièrent, au contraire, une surprenante matérialité, la lumière soulignant les volumes, les rendant, dirait-on, plus palpables. Pour la plupart des impressionnistes, les paysages marins ont constitué une occasion d'étendre les procédés de division de la touche, de consigner l'instabilité de la lumière, son éphémère éclat. Pour Dărăscu, ils constituent une preuve de permanence dans la nature ; aussi les paysages peints par lui, inondés de lumière, conservent-ils une grave sérénité. Ou bien, prenons l'exemple d'un autre représentant de la peinture roumaine moderne : Alexandru Ciucurencu. L'artiste — qui, à 70 ans, témoigne d'une miraculeuse jeunesse spirituelle — a poursuivi avec une rigueur de plus en plus marquée sa propre vision de l'espace coloré, dans lequel les accords chromatiques les plus surprenants sont concentrés sur des objets dont l'intense présence physique est soulignée par un « cerne » d'un noir nocturne, destiné justement à rythmer les volumes baignant dans leur omnipénétrante lumière. Chez lui non plus, la couleur ne dissout pas les volumes ; elle s'organise rigoureusement en des plans logiquement construits et se subordonne à une architecture puissante. Le monde du réel n'est pas, de la sorte, réduit à l'*impression;* sans le consigner uniquement comme un motif de l'arabesque chromatique, on en fixe, au contraire, les éléments constructifs fondamentaux.

De la sorte, un trait caractéristique du processus de l'intégration du réel dans l'œuvre roumaine d'art prend contour ; le refus de tout divorce entre la contemplation sentimentale et l'idée ordonnatrice. Ce qui, naturellement, pour les œuvres les plus représentatives de la peinture autochtone fonctionne aussi dans le sens opposé ; c'est-à-dire que l'architecture déterminée par l'idée, par le concept d'espace, n'élimine d'aucune manière la présence du sentiment et ne devient pas une simple construction démonstrative, emphatique et froide. Significative est, à ce point de vue, l'intervention de l'un des plus proéminents philosophes et poètes roumains, Lucian Blaga. Il y a cinquante ans, il signalait un processus en cours dans l'art de son époque : l'idée cessait de se dissocier du sentiment et devenait participante, à droits égaux, à la transfiguration du monde. Elle cessait d'être la « locomotive », le « léviathan » qui « se précipitait » sur l'artiste, troublant ses sentiments, le terrifiant.

Les mots sur lesquels s'achève l'analyse de Blaga expriment bien le sens accordé à ce processus par nombre de créateurs d'art de ce siècle de culture roumaine : « Permettez au poète de chanter l'idée comme une femme aimée ».

On n'effectue donc pas la découverte du réel en se prélassant dans un fauteuil ; cette découverte implique une investigation rationnelle, l'effort de mettre en relief ce qu'il y a de durable dans les structures matérielles du monde. Voyez, par exemple, la peinture de l'un des maîtres marquants de notre art actuel : Henri Catargi. Marquée aussi bien par la vision, de tradition cartésienne de Poussin et par celle (profondément enracinée dans les fresques de la Renaissance roumaine) de Theodor Pallady, artiste qui a longtemps dominé l'art roumain de notre siècle, la peinture de Catargi est construite sur une armature intérieure solide, sur une rigoureuse succession des plans, différenciée par une sûre connaissance des valeurs. Cette géométrie, entendue comme une structuration logique de la nature, n'est cependant pas regardée du dehors, à l'instar du cubisme analytique qui interprétait le monde comme un rythme de surfaces planes ; Catargi se situe au centre de l'architecture géométrique, là d'où son organisation en volumes devient pleinement intelligible. Les paysages acquièrent, partant, de la profondeur non seulement en suite de la modification chromatique des écrans, au fur et à mesure qu'ils s'éloignent, mais aussi par l'effet du développement des volumes dans l'espace ; de cette façon le peintre reconstitue les données du monde visible, associant l'analyse logique et la synthèse sensorielle en une image apparemment calme, mais dont l'ampleur n'est point étrangère à un puissant sentiment de l'espace. L'évolution de Catargi témoigne justement de cette graduelle mise en équilibre du rationnel et du sensoriel.

Je me rends compte, en traçant ces lignes, combien approximative commence à être la valeur lexicale du mot *transfiguration*. Le terme impliquerait, en premier lieu, une *transformation* des structures du réel, une *modification* de leurs représentations. Fait est que le processus qui fonde les œuvres les plus remarquables de notre peinture et de notre sculpture actuelle est justement celui de réintégration de ce qui est caractéristique dans le monde visible, de ce qui transcende l'instant présent et atteint les zones les plus profondes du permanent. Nous assistons, en réalité, à un phénomène de *redéfinition* du visuel en fonction de ce qu'il a de plus profondément original.

Un art énergique a pris forme, dans lequel se trouvent reflétés l'énergie même et le dynamisme de l'histoire contemporaine de la Roumanie ; non seulement les impressionnantes représentations de l'industrie, les vastes constructions, les étonnantes transformations du monde villageois, les amples résultats d'une politique culturelle poursuivie sans relâche, mais aussi les nouvelles dimensions de l'univers intérieur de l'homme. L'*homme* devient, dans cet art, le centre de tout le déroulement épique, l'incarnation du sens le plus profond de l'existence même du monde. La composition thématique se subordonne de la sorte au souci général des artistes roumains de refléter les réalités contemporaines de leur pays. Un intérêt croissant pour le paysage industriel, pour l'événement social significatif s'associe à l'exécution de portraits, à la consignation des scènes de la vie quotidienne. Un quotidien qui, par la nature même des choses, est investi du caractère monumental de cette œuvre de construction sociale. Les personnages sont surpris dans leurs travaux quotidiens, dans les vastes salles des usines, aux champs, dans les laboratoires, à la construction des centrales hydrauliques, des édifices industriels, des logements. La modification de la vision artistique est, incontestablement, déterminée par cet aspect dynamique de la réalité roumaine contemporaine. Un monde marqué par des idéaux humanistes, constructifs, réclame un art à la mesure de ces idéaux. On comprend mieux ainsi de quelle manière les artistes roumains contemporains adhèrent à la discussion des plus importants problèmes de la société contemporaine. Pourquoi ils se refusent à enregistrer impersonnellement, à refléter la réalité du point de vue du simple *observateur*. Et pourquoi, par exemple, les amples compositions thématiques de Ion Biţan ou de Vladimir Şetran, où les faits tirés de la réalité sont recomposés en montages vigoureusement construits, acquièrent une signification symbolique : le moindre détail y est un fragment de « reportage » surprenant quelque aspect du monde contemporain, et ces détails sont juxtaposés, reliés entre eux par le rythme large des lignes qui les délimitent. De par son caractère même, une œuvre ne peut être jugée sur les parties séparées qui la composent, mais seulement dans sa totalité ; et si les fragments du réel sont recomposés de manière à donner l'impression d'une élaboration presque allégorique, l'impression du réel n'en est point estompée, la force d'évocation du significatif y est même d'autant plus nettement soulignée.

Ou bien encore les peintures de Brăduţ Covaliu. Apparemment elles évoquent ce qui, précisément, signifie *équilibre*, ce qui précisément s'oppose au « mouvement qui déplace les lignes » ; en réalité, cette peinture d'une sévère matérialité, monumentale non pas par ses dimensions, mais par la rigueur de ses proportions, représente le résultat d'une analyse minutieuse et rationnelle du visible. Elle pénètre dans la structure permanente des choses ; les portraits de Covaliu, par exemple, n'aspirent pas à surprendre le tressaillement passager de quelque sentiment, mais évoquent une *attitude*, un *caractère*. Ils se rangent donc parmi les œuvres qui aspirent à redéfinir le réel en fonction de ce qui est permanent, de ce qui se recompose à partir des données d'une analyse logique. Ils sont, dans une autre manière, des portraits d'un tempérament *classique*.

C'est ce qu'on remarque également dans l'art d'un Paul Gherasim, d'un Mihaï Horea ou d'un Vasile Brătulescu; leurs paysages, construits sur une synthèse rigoureusement dirigée, veulent communiquer non pas des détails, mais la seule impression dominante qui se dégage

des couleurs ou des formes. En d'autres termes, la forêt, l'eau ou les fascinants paysages sous-aquatiques dévoilent ce qu'ils ont de plus profondément caractéristique : une combinaison chromatique, une alternance spécifique des rythmes de la ligne. La réalité est dévoilée dans ce qu'elle a de plus caractéristique ; les tentations d'une peinture qui ne s'adresse qu'à l'œil sont catégoriquement repoussées.

Dans le domaine de la sculpture, on reconnaît la leçon de Brancusi, moins dans l'assimilation de certaines solutions stylistiques déterminées que dans la façon dont est interprété l'*esprit* de la forme créée, par rapport à son modèle naturel. Chez George Apostu, par exemple, le processus d'intégration du visuel équivaut à une opération de sévère élimination de l'accident ; l'artiste réalise en même temps de larges variations de la situation plastique en fonction du matériau dont il se sert. De sorte que le réel est interprété, d'une part, dans le sens d'une simplification monumentale, et d'autre part, en vertu de la matérialité de la sculpture même. L'artiste sait communiquer la vibration du bois, le silencieux frémissement de la pierre et du marbre, le matériau dans lequel l'ouvrage est sculpté participant directement à l'évocation du réel. Chez un autre artiste de la même génération, Constantin Popovici, les sculptures se révèlent comme l'expression d'une autre permanence : le dynamisme des formes qui scandent laconiquement l'espace. Chez Gheorghe Iliescu-Călineşti les formes monumentales représentent, en fait, des réinterprétations de vieux ustensiles paysans, de ces humbles ustensiles auxquels est apporté ainsi l'hommage pieusement reconnaissant d'un descendant de plusieurs générations de campagnards.

Un exemple intéressant nous est offert par l'art d'Ovidiu Maïtec; ses ouvrages — qui ont l'air de réductions à des formes élémentaires de certaines structures énergétiques — incorporent des suggestions du domaine de l'appareillage électronique moderne, gigantesques antennes de radar, dans un univers familier, celui de la traditionnelle sculpture paysanne en bois.

L'art roumain de ces dernières décennies me semble donc dominé par le désir de dévoiler, au-delà de ce qui est communiqué au regard, les structures stables de la matière. Exprimée en un langage métaphorique cohérent, et par conséquent rationnel, cette aspiration répond, il me semble, aux termes par lesquels le même Tudor Vianu expliquait les rapports de l'art avec son modèle réel : « l'interprétation de ce qui est profond, permanent, dans le monde vu par l'artiste et qui, de cette façon, devient visible pour tous ».

# DE L'IMAGE THÉÂTRALE

par ANDREÏ STRIHAN

L'existence du texte au théâtre et le fait que l'acteur utilise le mot comme moyen de communication entretiennent l'illusion que l'image du spectacle est absolument pareille à celle de l'ouvrage littéraire dramatique. Ainsi se renforce l'opinion selon laquelle la représentation n'est qu'une lecture à haute voix visualisée, la mise sur scène du texte. Aussi est-il important de reprendre la discussion sur la structure de l'image dans le spectacle, en partant pour cela de quelques aspects fondamentaux de la connaissance artistique.

Du point de vue esthétique, « l'art est reflet . . . C'est un mode de vie reflétant la réalité sous les espèces de l'universel, mais c'est de l'art, c'est-à-dire autre chose qu'un produit fini physiquement utile. . . Ce qui est artistique, ce n'est pas l'objet proprement dit, c'est le sentiment que l'objet éveille en nous. . . Puisque l'univers existe en tant que réalité objective, l'art ne peut être qu'un prolongement de celle-ci, une concentration en un point significatif. »[1] L'image artistique est le reflet subjectif d'une réalité objective. Ainsi que le montrait à juste titre György Lukács: « si l'infinie totalité de la vie ne peut être réalisée que relativement par le reflet abstrait, cette relativité acquiert néanmoins dans le reflet artistique de la réalité une configuration propre, car — pour être art — elle ne doit pas trahir, dans sa forme de manifestation, l'empreinte de cette relativité. . . L'essence de la création artistique consiste justement dans le fait que cette image relative doit donner l'impression de la vie même, voire d'une vie plus intense, plus concentrée, plus vivante que celle de la réalité objective. Ce paradoxe général de l'art reflétant la richesse infinie de la réalité est plus frappant dans les genres qui, en raison de la nécessité intérieure de leur contenu et de leur forme, doivent assumer sa prétention d'être une image vivante de la vie dans sa totalité. »[2]

---

[1] George Călinescu: *Écrits sur l'art*. Éditions Meridiane, Bucarest, 1968

[2] György Lukács: *le Spécifique de la littérature et de l'esthétique*. Éditions de littérature universelle, Bucarest, 1969, p. 230

Il s'agit du genre dramatique. Du spectacle surtout, qui par sa ressemblance frappante avec la réalité, par son aspect humain, vivant et direct, rend parfois difficile de comprendre qu'en assumant « la prétention d'être une image de la vie dans sa totalité », il est en même temps autre chose que sa reproduction immédiate.

D'habitude, les partisans du théâtre compris uniquement comme littérature, ne nient pas le caractère réflecteur du texte dramatique, ni le fait que celui-ci est une réalité nouvelle par rapport au monde objectif et à sa matérialité directe, ainsi que par rapport à l'univers sensible intérieur. Ils ne repoussent pas l'idée que la pièce est une re-création du milieu naturel, de la réalité sociale, historique, psychologique et intelectuelle, re-création souvent conditionnée par la vision philosophique ou esthétique du dramaturge, par son tempérament,sa fantaisie, sa force expressive, qualités qui assurent aux œuvres d'art leurs valeurs d'originalité, d'irrépétabilité, en un mot, d'unicité. Mais qu'est-ce alors qu'ignorent ou sous-estiment ces partisans du théâtre vu exclusivement par le prisme du texte dramatique? Ils oublient que le spectacle est à son tour un acte de reflet et non pas une simple translation mécanique du texte, même s'il s'agit d'un reflet — disons — « au second degré » et non au « premier degré » comme c'est le cas pour l'œuvre littéraire dramatique. Ils ne prêtent pas attention au fait que le spectacle exprime, lui aussi, un nouvel univers artistique, univers dont l'objet et le point de départ ne sont pas constitués par la réalité objective, mais par l'univers spirituel de la pièce de théâtre, l'image spectaculaire étant autre chose que celle du texte littéraire-dramatique. Cet « autre chose » n'est pas le résultat exclusif du passage d'un système de signes à un autre, bien que troquer le langage de l'œuvre littéraire contre le langage scénique réclame une autre structure de l'image. Ce qui est décisif, c'est le processus même du reflet. Dans ce processus actif, les acteurs, le metteur en scène, le scénographe, l'illustrateur musical, le maître de l'éclairage, mais en premier lieu le metteur en scène-artiste, optent pour l'exploitation et la visualité de ces filons qui existent, évidemment, dans le texte et correspondent à l'optique, au tempérament, à l'imagination scénique (favorisant l'emplacement dans l'espace et le mouvement) de ce dernier et sont en état de stimuler le pouvoir associatif, la réceptivité et la participation du spectateur d'aujourd'hui.

Par l'acte créateur du metteur en scène, par l'extraction des essences et leur réincarnation dans le langage de la poésie scénique, les valeurs du texte s'accentuent d'une manière remarquable, insoupçonnée. Car chaque vision scénique est une autre image du texte, avec un contenu idéologique déterminé par ce que le créateur d'une représentation théâtrale désire communiquer, en soulignant certaines idées du texte et en accord avec la sensibilité du public. Pour prendre un exemple, la pièce de Tchékhov, *Trois sœurs*, représentée sur la scène du Théâtre National de Bucarest au cours de la saison 1949—1950, visait un certain objectif et soulignait d'autres idées que le spectacle qu'offre actuellement le Théâtre de Comédie de Bucarest. Pour Moni Ghelerter, l'auteur de la première mise en scène, le monde de la pièce était foncièrement tragique; c'était un monde dont les idéaux étaient écrasés sous le poids d'une réalité hostile. Les réalisateurs du spectacle croyaient au sublime des phrases prophétiques et le manque de force, l'inertie des héros leur semblaient dus à l'insuffisance des conditions sociales mêmes. C'est pourquoi tout baignait dans une atmos-

phère de tristesse poétique et douloureuse, ponctuée d'accords musicaux, issue des silences et des paroles, atmosphère fondée surtout sur une lente mais cohérente succession d'états d'âme — traits considérés absolument, inaliénablement caractéristiques à la prose et au théâtre tchékhoviens. La pièce s'est jouée alors dans des décors qui reconstituaient minutieusement l'atmosphère d'époque par les détails des costumes et du mobilier; le souci était évident de dégager, par l'interprétation des acteurs, les plans de profondeur, dans l'esprit du réalisme psychologique; le spectacle fut retenu, dans l'histoire du théâtre roumain, comme une image ayant réussi à saisir l'étrange, la troublante oscillation poétique tchékhovienne.

Plus d'un quart de siècle s'est écoulé depuis. Le public d'aujourd'hui vit à l'époque de la révolution technique et scientifique. Il participe à la construction d'une société nouvelle. Une société dans laquelle l'action transforme l'idéal rêvé en un idéal réalisable, et graduellement réalisé. Une société dans laquelle le rythme accéléré de l'action constitue une condition du progrès. Loin de se laisser impressionner par de belles paroles dites avec pathos ou par des aspirations qu'aucune action n'accompagne, le spectateur actuel — discernant le manque de concordance entre la noblesse des vérités énoncées avec tant de sentiment et l'indolence ou l'agitation stérile des personnages — se sent obligé de prendre ses distances par rapport aux situations et aux héros présentés et découvre la force comique du monde des *Trois sœurs*. N'est-ce pas, au fond, l'attitude de Tchékhov lui-même devant ce monde-là, enfermé dans sa propre impuissance, et qu'il soumet, en nous le présentant, à une acerbe ironie? C'est là l'optique dans laquelle le metteur en scène Lucian Giurchescu a considéré cet univers, et la synthèse qu'il en a tirée est plus proche de la thèse de l'auteur que de l'antithèse des réalisations antérieures. Il s'est décidé à accéder au « drame » tchékhovien par le comique, parce qu'il a compris qu'une aspiration non doublée d'action se détériore, devient habitude, but en soi, et même une manière d'être embellie par sa noble apparence, alors qu'il ne s'agit que d'une aspiration née de l'inertie et du désir dissimulé de ne rien changer. Selon la ligne artistique adoptée, la première partie de la représentation est traitée dans un registre où le comique l'emporte, appelé à mettre en lumière la précarité de la substance dont sont faits les personnages de la pièce, tandis que la partie finale, construite en alternant et en mêlant le comique et le tragique, avertit de l'entrée de ces personnages qui « sont morts depuis longtemps », dans la zone sans retour de la farce tragique. Étudiant le texte en profondeur, le metteur en scène découvre que Solionyi n'est pas le seul cynique invétéré, que Natacha n'est pas le seul « petit fauve, aveugle, hérissé », mais que presque tous ces braves gens qui semblent animés par des sentiments généreux sont, en réalité, rongés par le même égoïsme. La nouvelle de la mort de Touzenbach est accueillie avec une insouciance criante (« . . . un baron de plus ou de moins en ce monde, ça ne compte pas » — Tchéboutykine). Aucun chagrin, aucun regret, aucune ombre de souffrance. Tout comme si cet homme n'avait jamais existé. Pas même pour Irina, qui avait pourtant pressenti, au moment de leur séparation, que le baron ne reviendrait jamais, qu'il était voué à la mort. Et même alors, à cet instant qui réclamait d'elle de la grandeur d'âme, cette experte en belles paroles (« le jour viendra où les hommes sauront pourquoi ils vivent et pourquoi ils souffrent ») ne lui offre pas la moindre parole d'encouragement. Elle ne le fait pas, parce qu'elle est incapable d'un pareil geste de générosité.

Il se passe plus d'événements dans les *Trois sœurs* que dans toute autre pièce de Tchékhov; conscient de cela et obligé par sa propre vision du texte de mettre en évidence le contraste permanent entre le plan sémantique et le plan phonique, entre la signification du mot et son apparence matérielle, sonore, Lucian Giurchescu, sans renoncer à la fonction suggestive des états d'âme, met l'accent sur l'événement, comme principal instrument capable d'imprimer au spectacle son dynamisme et, en même temps, comme moyen de réduire l'apparence sublime à ses dimensions réelles, dérisoires. Du fait que la traduction existante ne permettait pas à la mise en scène d'imprimer au spectacle le rythme soutenu, prompt à l'action, qu'elle souhaitait, elle a fait appel à une nouvelle version scénique aux propositions et aux phases lapidaires, où le verbe se manifeste sans contrainte. En ce qui concerne l'image scénique globale, le dialogue a pour rôle d'annuler le sens des paroles, chaque réplique devant nier la précédente. C'est de cet enchaînement d'annulations successives que se constitue, en fait, la logique intérieure de la structure du spectacle. Suggéré par le texte même de Tchékhov, le caractère absurde du dialogue est marqué par sa présentation simultanée et par un échange de répliques que les acteurs réalisent en premier plan de la scène. Les paroles de Verchinine qui pérore d'une voix vibrante sur la beauté de la vie telle qu'elle sera... dans quelques siècles, sont radicalement annulées par les répliques indirectes de Tchéboutykine, qui recommande à l'assistance une nouvelle recette contre la chute des cheveux. De même, l'ardent désir des sœurs d'aller vivre à Moscou, qui s'avère, dès le début de la pièce, un rêve irréalisable, est minimisé, donc ramené à ses proportions réelles par le même procédé d'annulation.

Il va de soi que cette nouvelle vision de la pièce a conduit à des modifications radicales dans les rapports entre les partenaires. Des rôles auparavant insignifiants deviennent des présences nécessaires; des personnages considérés comme collatéraux deviennent, dans l'économie de l'image spectaculaire, extrêmement importants. D'une manière ou d'une autre, il n'y a pour ainsi dire pas de personnage qui ne soit pris dans cette « chaîne » d'autodéchirement et qui ne justifie scéniquement sa participation au déchirement de la vie des autres. De souterraines, les répliques montent à la surface; d'implicites, elles deviennent explicites, manifestes. C'est pourquoi le spectateur lucide les perçoit débarrassées de l'auréole de l'illusion, dans leur dure et grave réalité. Et si l'aspect des personnages s'accorde avec leur essence réelle et véritable, si leur comportement scénique accuse l'inconsistance de leurs sentiments, actes et pensées par rapport aux idéaux qu'ils professent en vain, on ne saurait voir, dans cette expression concrète et sensible des essences, une simplification rudimentaire, de nature à appauvrir la complexité de l'univers tchékhovien. Dans la version scénique actuelle, le drame a cessé de tourner autour du destin des trois sœurs. Accentuant « la tristesse de cette réalité, de laquelle découlent peu de situations possibles entre les hommes », et fondant sa vision sur l'idée « de la double valeur des choses, où le ridicule prend des proportions fantastiques et se découvre plein de significations », le metteur en scène a trouvé, dans l'esprit tchékhovien le plus authentique, qu'il est plus fertile, non pas d'élever, mais de maintenir le destin des trois sœurs au même niveau d'existence que celui des autres personnages. D'autant plus que « l'association des sœurs avec Touzenbach et celle de Verhinine avec Natacha et Solionyi rendent impossible toute illusion concernant les valences

humaines, la force latente de l'univers décrit »[3]. Cette fois-ci, Natacha, par le jeu très nuancé de l'interprète, fondé sur l'intonation et sur la force significative du regard, gravit les degrés de l'arrivisme avec une spontanéité désarmante, tout d'abord duplicitaire, puis de plus en plus directe. C'est le seul personnage qui sache ce qu'il veut et qui atteigne ses buts avec un discernement pratique. Natacha ne se trouve plus à la périphérie du mécanisme, ni hors de lui (comme dans d'autres mises en scène), mais en son centre même de gravité. S'y infiltrant au début, s'y adaptant dans un bref laps de temps pour en connaître tous les ressorts, elle en devient la maîtresse absolue, la force motrice. Par l'intermédiaire de Koulyguine et de Tchéboutykine, les raisonneurs du spectacle, le metteur en scène réussit à transcrire, avec une grande limpidité visuelle, le substratum idéologique de cette nouvelle organisation matérielle de la représentation. La conception de ces deux personnages devient le leitmotiv de tout le spectacle. Pour Koulyguine, la vie doit être prise telle qu'elle est, l'homme ne peut la changer, il peut tout au plus s'y adapter, s'encadrer dans l'ordre établi, même si celui-ci est mal agencé, même si lui, l'homme, a conscience de cette déchéance morale. Les déviations par rapport à l'ordre établi, sont, pour lui, infractions passagères. C'est pourquoi toute la vie doit se dérouler selon les formes solidement établies, parce que « dans la vie, l'essentiel, c'est la forme. Dès qu'on la perd, on n'existe plus ». Avec une profonde compréhension de l'essence du personnage et de la place qu'il occupe dans le scénario, l'interprète en a mis en relief la valeur afin d'assurer la transmission et la réception du message porté par le spectacle. Son jeu est réalisé avec une remarquable économie de moyens, pas un geste de trop, aucune intonation équivoque, aucun regard ambigu; le sérieux du comportement scénique met en garde à tout moment sur les effets nocifs de la philosophie de l'opportunisme subalterne. C'est à l'opposé de cet opportunisme invertébré que se trouve Tchéboutykine qui incarne peut-être le mieux « la théorie des apparences comme mode de vie, appliquée à un monde qui tourne le dos à la réalité ». Chez lui, la philosophie de la vanité de l'existence tire sa sève de l'idée que tout, la vie y compris, n'est qu'une illusion: « En fait, nous n'existons pas. Rien n'existe au monde, il nous semble seulement que nous vivons. . . Alors, s'il en est ainsi, qu'est-ce qui, diable, a encore de l'importance? » Pour cet existentialiste « avant la lettre », pour cet homme qui s'enfonce dans l'insensibilité, rien ne compte: ni l'amour, ni la souffrance, ni la joie, ni le travail, ni la connaissance, bref, ni la vie et ni la mort. Sans doute attend-il une seule chose, vautré sur son canapé (« Eh ! eh ! on est bien sur le canapé »), son entrée dans le néant, en chantonnant le verset de l'inanité: « tararaboum bié, tararaboum bié. . . »

Il nous faut observer que les personnages, quoiqu'en relations scéniques, ne réussissent guère à communiquer véritablement entre eux, chacun pensant à autre chose lorsqu'il s'exprime, ou répondant machinalement. En fait ils ne s'entendent ni ne s'écoutent. Derrière leurs phrases restées sans réponse, on entrevoit cependant la violence d'une désolante solitude. Réceptive à la gravité et aux effets de ce processus d'aliénation, la mise en scène n'en excuse pas pour autant l'amoralité des personnages.

---

[3] Leonida Teodorescu : *la Dramaturgie de Tchékhov*. Éditions Univers, Bucarest, 1972, p. 190

Pas plus que le metteur en scène, le décorateur ne recherche le pittoresque. La scénographie est simple, voire austère. Elle offre aux acteurs un espace de jeu convenant aux scènes simultanées de premier plan, la possibilité de soutenir le rythme imprimé, elle marque l'écoulement du temps et les modifications survenues chez les Prozorov. Dans la seconde partie, les meubles et les objets accessoires, la façon dont ils sont disposés et chargés de significations esthétiques ont le don d'anticiper le cours et la tension des événements; la fonction suggestive du cadre scénographique s'amplifie et contribue à définir l'atmosphère, l'image générale du spectacle. Une image que parfait le talent des acteurs, très bien distribués, du Théâtre de Comédie de Bucarest. Une image qui laisse le champ libre au message souligné par la conception du metteur en scène: « un réquisitoire contre un univers qui se veut normal, contre une banalité qui se veut courante, contre un monde d'autant plus tragique et douloureux et d'autant plus effroyablement comique, qu'il véhicule les concepts fondamentaux de l'humanité, en une frénésie absurde où compte de plus en plus le fait de véhiculer les concepts et de moins en moins les concepts eux-mêmes. »[4]

Dans le cas où la double nature de l'image du spectacle — physique et spirituelle — n'a pas été pensée dans sa corrélation et son unité dialectique, l'unité même de l'image en est perturbée. Il est évident que le cadre scénographique, le mouvement corporel, le geste et l'incantation du mot en soi, en tant qu'éléments sensoriels ou même en tant qu'éléments de la représentation, ont une certaine positivité expressive. Mais lorsqu'ils ne portent aucune charge de concepts, ni l'idée-métaphore de la mise en scène, ils en restent au stade de pré-connaissance et de pré-communication. Il y a de cela quelques années, le spectacle de *Macbeth* monté par, peut-être, le meilleur metteur en scène roumain à l'heure actuelle, Liviu Ciuleï' nous en a offert un exemple. Jusqu'à cette pièce, la lucidité, le sens de la mesure et de l'équilibre avaient déterminé le scénographe Ciuleï à manifester une inébranlable obédience au metteur en scène Ciuleï, ce qui assurait l'harmonie nécessaire à une parfaite réalisation de l'image théâtrale. Mais sans doute, dans ce spectacle, le désir a-t-il été plus fort que la raison et, de ce chef, s'est transformé en volonté, c'est-à-dire en réalité scénique. Et. . . du lever du rideau jusqu'à sa chute finale, le spectateur a dû contempler, dans l'extase, une présentation ininterrompue des merveilles de la technique théâtrale moderne. Dans le cadre fixe des pylônes de bois, sous le grincement prolongé et douloureux des poulies non-graissées, tout un arsenal de bois et de fer, de plates-formes carrées et rectangulaires, rondes et ovales, s'assemblaient, se désassemblaient, se disloquaient, se constituaient en champ de bataille, en salle de réception, en château de Forres, en boudoir de lady Macbeth, en pièces du sombre édifice équipant les plus audacieuses imaginations de Shakespeare. Au point de vue scénographique, le décor manifestait une grande virtuosité d'architecte, de peintre, d'ingénieur de la scène et une remarquable adresse dans la manœuvre de l'équipement technique, en vue de préfigurer une grande variété d'espaces de jeu. Mais comme l'apprenti sorcier, « en déchaînant » le décor, le metteur en scène-artiste n'a plus été en état de le subordonner à ses propres intentions. Dans ce décor, dans ces allées et venues

[4] Ibid. p. 189

aériennes, de haut en bas et de bas en haut, évoluaient comme dans une parade de la mode des uniformes militaires de campagne et de cérémonie, des uniformes kaki, feldgrau, noir-caucasien; il y avait des aiguillettes et des décorations, des pelisses tissées de fils d'or, on voyait défiler les toilettes sommaires et excentriques des courtisanes sorcières, puis les voiles légers et les soieries lourdes, d'une coupe ultra-moderne, de lady Macbeth. Le maniement avec précision de cette « machine infernale » et le pittoresque des costumes demeuraient, malheureusement, les seuls éléments à se fixer dans la mémoire du spectateur.

Au lieu d'une danse serrée et enchaînée des idées, au lieu d'une confrontation de passions aveuglément déchaînées, au lieu d'un «drame joué dans l'âme des personnages», nous assistions à une sarabande des objets, des choses inanimées mises en mouvement par la baguette magique du scénographe. Ce n'est que lors de la dernière rencontre de Macbeth avec les sorcières, ou au moment où le héros est écrasé entre les murs sanglants du château et frappé par les branches lancées au-dessus des murs de la forteresse afin de suggérer le voisinage de la forêt, que nous nous souvenions que sur la scène se jouait l'une des plus bouleversantes tragédies shakespeariennes. Des moments singuliers, éphèmères, des fragments d'idées s'efforçaient de reconstituer, partiellement, ce qui aurait dû être l'image d'ensemble et qui n'était plus qu'une image morcelée, du fait de l'absence de finalité artistique dans la conception du metteur en scène. Le spectacle a ses lois. Les ignorer, c'est attirer leur colère. Si désireuse qu'elle soit d'obtenir la suprématie sur les autres composantes de l'image du spectacle, la scénographie ne représente que le lieu, le milieu où se déroule la pièce, et non pas le but de celle-ci. « La scène est le milieu architectonique . . . Là font leur apparition les statues douées d'âme, qui objectivent leur volonté et leur sens sous des formes artistiquement élaborées au moyen de récitations expressives, ainsi qu'au moyen du jeu mimique pictural, de la position et des mouvements de reste du corps, jaillis de l'intérieur » — écrivait à juste titre Hegel. Faute de ces statues animées par un combustible intellectuel et par des sentiments allumés à la flamme d'un but limpide, faute de ces porteurs intelligents et sensibles des idées du texte, soulignées dans le message du metteur en scène, l'image du spectacle demeure infidèle aux intentions, quel qu'en soit l'éclat extérieur. D'ailleurs les acteurs n'avaient l'air que de représenter de simples confrontations de forces physiques, obnubilées par le « monstre » architectonique.

A un pôle opposé se situe le spectacle des *Bas-fonds*, dans la mise en scène du même Liviu Ciuleï. Bien que la direction artistique ait tenu compte de l'architecture de la salle, qui, avec ses deux scènes et ses plans de jeu peut montrer, non seulement ce qui se passe « au fond » mais aussi ce qui arrive dans la zone de passage « au-dessus », la note d'originalité et l'unité de l'image du spectacle sont dues en premier lieu à l'optique selon laquelle la pièce a été considérée, optique où se découvrent certains sens cachés, et qui amène *les Bas-fonds* dans une sphère d'intérêt actuel. Si, dans les mises en scène antérieures, y compris celle de Ciuleï quinze ans auparavant, les « locataires » de l'asile de nuit étaient présentés comme « autant de bons à rien, rejetés hors des limites bien gardées du régime bourgeois, écrasés sous la botte des maîtres repus, frappés à chaque pas de lourdes peines par les distributeurs d'iniquité, séparés de toutes les joies de la vie — mais hommes tout de même » — maintenant, dans la vision du metteur en scène, l'idée que ce ramassis d'éléments dégra-

dés est encore animé de l'espoir de « remonter à la surface » passe au second plan et ne se fait sentir que vers la fin du spectacle. En fait, entre le monde des « bas-fonds » et celui de la surface, il n'y a pas de différence d'ordre moral. En haut comme en bas, même misère morale, même absence d'horizon, même déroute spirituelle, caractéristique du même mécanisme implacable qu'est la déshumanisante société de l'exploitation de l'homme par l'homme, arrivée à son échéance historique. Au moyen du monde visible, celui des « bas-fonds », est suggérée l'idée du monde absent, celui de « la surface ». La misère de ceux qui représentent la lie de la société ne constitue plus un élément de différenciation, mais le tableau de la décrépitude d'une « fin de patrie » inéluctable. Entrevoyant, dans l'éventualité d'une remontée à la surface, ce qui les attend de la part d'un monde tout pareil à celui qu'ils rêvent de quitter, les locataires de l'asile cessent de croire aux paroles trompeuses des fabricants d'illusions. Par l'évocation de l'époque d'une condition humaine révolue, non pas dans une tonalité tragique, mais avec une lucidité et une auto-ironie amère, le mélodrame des sentiments faux, romanesques est démonté avec des sarcasmes qui découragent toute tentative d'évasion, hors de cet enfer dantesque et vers un chimérique paradis. Extrêmement dures s'avèrent les relations entre les personnages et toute l'atmosphère est imprégnée d'égoïsme évident et de cruelle indifférence. C'est ainsi que Ciuleï a vu un Boubnov polémique, pareil à un philosophe existentialiste (« C'est le sort de chacun: naître, vivre un certain temps, et mourir. Moi aussi je mourrai . . . toi aussi . . Alors pourquoi regretter . . ?») L'acteur l'a construit de cette façon-là. Mais en mettant l'accent moins sur la conceptualisation d'un pareil mode de vie, que sur la façon brutale qu'il a de mener son existence larvaire. Un mélange de cynisme et de lucidité, d'indifférence et de cruauté, de lâcheté, de peur et de paresse, un alliage de grincheux, d'intrigant et de délateur (« ce n'est qu'en état d'ivresse qu'il a quelque chose d'humain ») tel est le « commentateur des événements », le Boubnov créé par l'interprète qui a réussi à transformer un personnage, en somme secondaire dans tout autre spectacle, en un personnage de premier plan, à qui il confère exactement le poids réclamé par la nouvelle lecture du metteur en scène.

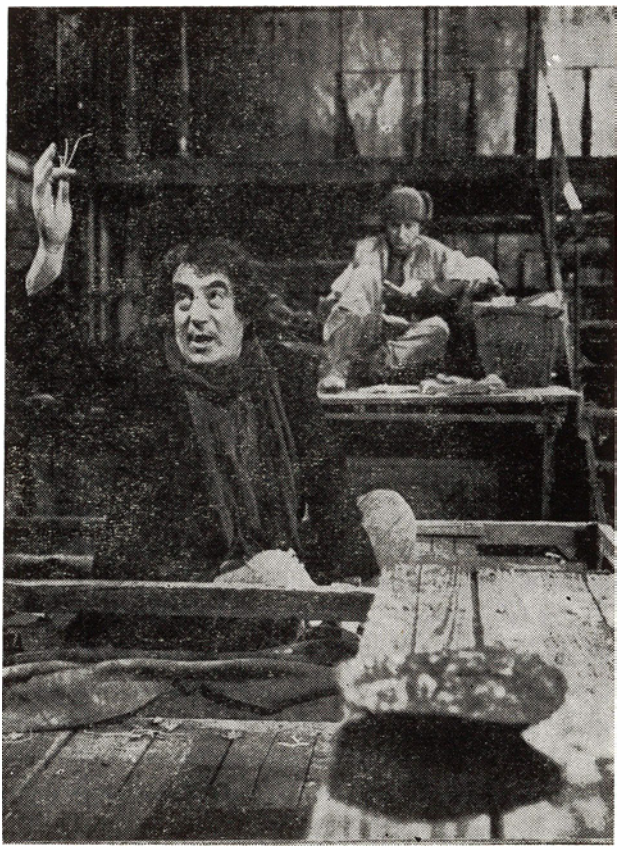
Dans un autre ordre d'idées, Ciuleï a délibérément renoncé au cadre restreint pouvant seul « concentrer », comme on l'a cru si longtemps, l'atmosphère spécifique, lourde, de l'asile. Les personnages évoluent maintenant sur deux vastes espaces de jeu, ouverts, « à vue », favorisant la simultanéité des séquences et l'alternance des plans, le symbolique et le réel (la disposition rigidement parallèle des lits, par exemple, suggère une symétrie sépulcrale), en un permanent va-et-vient qui suggère une agitation sans motif, un mouvement en rond. Deux images partielles viennent souligner, d'une manière scénique, l'idée de mouvement en cercle fermé, le caractère cyclique d'une vie routinière, statique. Après l'assassinat du propriétaire de l'asile, après l'arrestation de sa femme et de l'amant de celle-ci, s'instaurent, d'une manière identique et selon les mêmes rites, le règne et les relations d'un nouveau triangle. Moins évident, le changement de position de Satine est pourtant suffisant pour être compris du public; il fait sienne, au passage, mais avec un suplément de cynisme, l'hypocrite philosophie dont Louka s'est fait le propagateur. C'est ce qui explique, sans doute, sa réaction tout à fait fugitive devant l'annonce du suicide de l'Acteur. Sur la réplique finale de Satine

(« Oh ! le salaud . . . il nous a gâché tout le plaisir ») tombe, comme un verdict, le rideau des ténèbres sur le monde des *Bas-fonds*.

Ainsi donc, l'être de l'image théâtrale ne naît, ne vit, en un mot n'existe et ne signifie que dans l'unité indestructible des éléments conceptuels et des éléments concrets-sensibles. L'image ne se suffit pas, n'est pas entière, si elle ne se fonde que sur la visualité et l'audibilité pures. Le concept, dans le spectacle, est, doit être concret, et le concret, conceptualisé, « la compréhension affective et la compréhension intellectuelle étant une seule et même chose, parce que l'idée s'exprime par une secousse de l'âme tout entière au niveau le plus élévé (. . .) Un art fondé sur le plaisir pur, c'est-à-dire sur l'hédonisme, serait essentiellement insipide. L'art est connaissance. »[5]

---

[5] George Călinescu, ouvrage cité, p. 101, 108



Scène des *Bas-Fonds*
(Toma Caragiu dans le rôle de Satine)

# PEUT—ON DISSOCIER?

par PASCAL BENTOÏU

A première vue, il semble relativement facile de tracer une ligne de démarcation entre la littérature du réel et celle de l'imaginaire. D'un côté, les textes qui recomposent l'atmosphère du réel (même filtrés par une subjectivité plus ou moins accusée) et de l'autre les structures littéraires qui « contredisent » apparemment du moins — la réalité objective. Il est vrai que cette dernière catégorie est très vaste: elle comprend non seulement le fantastique, mais aussi le fabuleux, le féerique, le magique, le mystérieux, le mythique, l'absurde. En fait, elle englobe, pour peu que l'on renonce aux préjugés, tout le territoire du lyrisme, c'est-à-dire des réalités *intérieures* dont le poète essaie de rendre compte par des procédés qui, justement, ont peu de rapports avec la description objective du monde (la métaphore en premier lieu).

On peut poursuivre cette recherche en peinture, et nous aurions d'un côté les artistes du type Jérôme Bosch et Salvador Dali, et de l'autre, la grande majorité des peintres restants. Mais cette fois il devient très clair que cette division est pour le moins suspecte, sinon franchement artificielle. Les batailles de Paolo Uccello, les cathédrales de Monet sont-elles plus près du réel ou de l'imaginaire? Toute composition plastique plus ou moins conforme au réel (selon l'époque ou le style, mais cela ne nous mène pas très loin) ne vaut-elle pas dans l'exacte mesure où elle témoigne efficacement des réalités intérieures de l'artiste? Donc de celles de ses contemporains, donc en fin de compte, de la consistance spirituelle d'une époque?

Mais c'est en musique surtout que l'artificiel d'une pareille séparation entre réel et imaginaire saute aux yeux. Quelle est la musique du réel, quelle est celle de l'imaginaire? Sans doute un exégète comme il en est tant (de ceux qui jugent de la musique en fonction des associations visuelles ou intellectuelle qu'elle leur provoque) avancerait-il que la musique attachée à des thèmes fantastiques penche vers l'imaginaire, et que celle qui s'associe au quotidien se situe du côté du réel. Le *Faust* de Gounod (ou si vous préférez celui de Liszt) se trouverait dans un camp et *La Bohème* de Puccini dans l'autre. Opinion manifestement absurde.

(Et où placer les quatuors op. 59 de Beethoven?) A vrai dire, les procédés musicaux inventés pour commenter des situations littéraires ou dramatiques insolites se sont très rapidement intégrés au vocabulaire musical courant et ont bientôt perdu tout leur mystère. Quelques exemples: le xylophone de Saint-Saëns (les os des morts s'entrechoquant dans la « Danse macabre »: brrr ! ! !) est devenu la pire des banalités; l'effet « col legno » des violons, employé par Berlioz dans la *Ronde d'une nuit de Sabbat* de la *Symphonie Fantastique* (re-brrr !) enjolive aujourd'hui toute partition où les instruments à cordes ont encore un mot à dire; les « étranges » harmonies debussystes ont été adoptées par le jazz et la musique légère, et les structures atonales de *Pierrot lunaire* et de *Wozzeck* se retrouvent aujourd'hui dans les travaux scolaires de ceux des étudiants qui gardent tant soit peu le respect des traditions. A leur tour les sons électroniques, déchus de leurs ambitions métaphysiques, servent à illustrer les aventures d'innocents petits ours et canetons de guignol.

Autrement dit: ni les timbres, ni les intervalles, ni les accords, ni les rythmes ne se laissent rattacher, de quelque façon que ce soit, à un monde du réel ou à un monde de l'imaginaire. Tous sans exception peuvent être utilisés dans le cadre de l'expression musicale, mais ils deviennent, en ce cas, les signes complexes d'une réalité psychique exprimable par leur seul moyen — et intraduisible en un autre langage artistique ou critique. Que des impulsions purement acoustiques en soient venues à signifier des vérités spirituelles, et comment cela s'est fait, voilà une question beaucoup moins simple, mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Il nous faut simplement constater que toute musique faite pour être entendue (donc pour exister) se constitue *ipso facto* en réalité acoustique, donc objective, décomposable en fréquences et décibels — quel que soit le contenu qu'elle prétende exprimer. Par conséquent, le matériau de tout morceau de musique demeure — pour le récepteur — invariablement le même: *les images sonores*.

En conclusion donc: il n'y a pas deux musiques, une musique du réel et une autre, de l'imaginaire. Toute vraie musique est (ou a été) *imaginée* pour témoigner de réalités intérieures (qui sans doute peuvent être à leur tour le reflet d'événements et de transformations extérieures). D'ailleurs, cela ne suppose pas toujours une intentionalité clairement affirmée; une grande quantité de musique (la plupart) a été créée, au cours des siècles, sans une nette conscience de sa fin dernière.

# LE SPÉCIFIQUE MUSICAL ET LA PROBLÉMATIQUE DE L'IMAGE

par GHEORGHE FIRCA

Toutes les fois qu'il a fallu élucider la spécificité musicale, on a moins examiné la matière musicale proprement dite et ses lois professionnellement établies au cours de l'histoire de cet art, que sa façon d'exister dans le système général des arts, sa façon de se rapporter à la conscience humaine et, par conséquent, sa faculté de communiquer. A partir de là, il a fallu expliquer aussi ce que c'était ce que la musique communiquait effectivement. On a vu en elle le moyen de contact le plus direct avec l'univers (les pythagoriciens, tous les scholastiques, quelques penseurs de la Renaissance, Leibniz); avec l'univers humain (Zarlino, Vincenzo Galilei, Tartini, Rameau); un domaine de l'esprit (Kant), de l'âme (Schelling, Hegel) ou de la volonté (Schopenhauer) — sans que ce soit clair, de ces domaines dont elle se faisait la messagère fidèle, quel aspect était effectivement amené au niveau de la conscience humaine. Son essence, sa raison d'être, c'étaient pour les pythagoriciens le nombre, pour les philosophes de la Renaissance et des lumières les sensations de sens contraire, les couples opposés des catégories psychiques et des sentiments les plus généraux; elle transmettait, pour Kant, une impression sensorielle éphémère, pour Hegel les formes de l'esprit émotionnel ou absolu, pour Schelling « le rythme prototypique de l'univers », enfin pour Schopenhauer la volonté même de la nature, dont la volonté humaine est le corollaire. Du niveau inférieur des sensations, où elle se trouvait reléguée par Kant, et jusqu'au rang suprême que Schopenhauer lui réservait dans sa méthaphysique, la musique ayant, d'après ce dernier, le don « de révéler la nature intime du monde et d'exprimer la sagesse la plus profonde en un langage ignoré par la raison du compositeur » — elle a toujours été appréciée, à différents degrés, comme une modalité de transcender le réel. Aucune de ces positions ne préconise de copier, d'imiter ou de traduire le réel, fût-il celui de l'intériorité humaine.

L'esprit romantique, dont l'influence fut immense, surtout sur les artistes qu'il poussait à dévoiler constamment leur moi, a imposé en musique, pour modalité favorite, le poétique, dans un sens assez rapproché de son acception littéraire. Or, ce poétique devenu idéalement une fin suprême (en un mouvement exactement contraire à celui qui révèlera plus tard aux

poètes symbolistes les vertus de la musique et de la musicalité) réclamait des formes d'expression concrètes; sur le plan musical il ne pouvait demeurer une donnée indiscutable et existante en soi, comme dans la métaphysique schopenhauerienne. Dans ce but, les compositeurs ont fait mieux que tâtonner naïvement à la recherche de nouveaux modes imaginaires qui auraient mimé « la poésie »; ils ont employé des moyens ingénieux, d'essence strictement musicale. Ils ont réactualisé tout le répertoire de « caractères » établi par l'évolution de la mélodie; le fait, par exemple, que des motifs aux contours associés d'une certaine façon peuvent suggérer l'interrogation et la réponse, l'élan et le repos; les formules fixées par le dix-huitième siècle et leur richesse, baroque évidemment, mais surprenante et aujourd'hui assez peu comprise; les éléments « lumineux » ou « sombres » de l'harmonie; la dynamique graduelle des pulsations rythmiques et métriques; enfin l'orchestration qui ne se contentait pas de « colorer » ces éléments de structure, mais les douait d'une dimension psychologique associative et par le truchement des instruments participant au discours, ajoutait à celui-ci des significations supplémentaires.

Mais il est arrivé (et ce n'était pas la première fois dans l'histoire de cet art) que cette conception élargie par l'intervention de principes hétéronomes (d'ordre moral, philosophique, voire littéraire ) a révolutionné, en même temps que son organisation formelle, l'intériorité même de la matière musicale, donc à la fois son micro- et son macrocosme. Ainsi Beethoven, en scrutant les tréfonds de l'âme humaine, a-t-il chargé de sens (musical sans doute) chacun des moyens utilisés; ainsi Wagner, voulant exprimer le drame par un syncrétisme de tous les arts et surtout par des moyens musicaux intrinsèques, a-t-il fini par reformuler ces derniers d'une manière radicale pour ce moment de l'histoire. Ce processus de réélaboration profonde s'est poursuivi sur les deux plans jusqu'au temps et dans le cas même de l'expressionnisme, lorsque Schönberg et la nouvelle école viennoise, refusant tout ce qui était simple illustration (en une proportion parfois excessive) dans l'art romantique tardif, ont fait appel, au nom d'un principe foncièrement expressionniste, à une traduction directe de l'intériorité psychique, en l'espèce subconsciente. Ils ont également proposé un nouveau système, la dodécaphonie sérielle; de façon paradoxale, ils ont modifié tout le domaine thématique (en donnant en quelque sorte une fonction de thème à tout le discours) et condamné à la disparition le thème musical, dans ses anciens ordres et contours, comme porteur de significations incongrues; ils ont même eu recours au texte poétique proprement dit, qui plus que dans le drame wagnérien et au-delà même de la « désignation des objets de la sensation (Empfindung) par des mots ajoutés à la musique » dont parlait Schopenhauer — s'intégrait expressivement aux significations musicales proprement dites au lieu de simplement les compléter. Le fait que l'expressionnisme dodécaphonique a semblé se concentrer sur l'aspect formel, concentration qui a certainement déclenché une hyper-intellectualisation de l'acte de composer (s'accompagnant, dans le cadre du néo-classicisme, d'une certaine objectivation du plan émotif) n'est pas en soi la cause de la révolution de la matière musicale. Le nouveau système d'organisation dodécaphonique était encore appelé à exprimer un contenu, et la réussite de l'expression dépendait de la rigueur du système, de sa polysémie, ainsi que des symboles et des significations suggérées, qui transcendent le système en soi.

L'esprit romantique, dont nous parlions plus haut, a « approfondi » et étendu l'idée du poétique jusqu'au point où celui-ci en arrive à épouser les contours d'une idée, à dessiner

une situation affective, à évoquer une atmosphère. On cherchait l'équivalent musical d'un grand nombre de situations réelles, soit dans l'intention ambitieuse de hausser la musique jusqu'aux significations conceptuelles accessibles aux arts de la parole, soit pour lui ajouter une dimension picturale. La musique « à programme » s'engageait dans une ré-évaluation de tous ses éléments, déjà chargés de sens, pour les relier au comportement du récepteur dont les associations (présentes dans tout processus réceptif, quel que soit le degré de formation musicale de l'auditeur) devaient être dirigées par certains moyens et non plus laissées au hasard. Ces moyens ne se contentaient pas de déclencher des images, ils prétendaient être des images en soi. Dans une œuvre à programme, tous les compartiments de la micro-structure et de la macro-structure étaient forcés d'obéir à ce nouveau devoir de la musique plutôt qu'à la logique vérifiée des formes. Le danger existait — que seuls ont d'ailleurs évité de grands créateurs comme Berlioz. Liszt, Wagner, Moussorgsky, Strauss aussi parfois — d'étriquer l'expression musicale, d'en supprimer le facteur dynamique (au moment où il était le plus souhaitable), de proposer un système d'images superficiel, simpliste et affadi. On privait ainsi la musique de sa vertu principale, celle de communiquer directement, de mettre en forme — au moyen d'un mouvement entrelacé et d'une texture de tons, disait Hegel — la sensibilité et la sympathie, de créer une existence autonome au cœur du flux psychique de l'auditeur. L'échec de ce principe a été prouvé par l'évolution ultérieure de la musique et de la composition (à ce point de vue, il nous faut considérer l'impressionnisme musical comme un prolongement du romantisme), mais les principes de la musique à programme avaient été mis en doute, à proprement parler, dès leur apparition. Ils ont suscité une réaction radicale: la théorie professée par Hanslick, celle des formes pures, de la musique en tant que jeu gratuit, des éléments de grammaire musicale réduits au rôle de simples arabesques contestait non seulement le caractère notionnel concret (et même pseudo-concret) de la musique « à programme », mais aussi toute charge émotionnelle ou logique au flux musical quel qu'il soit. Tout ce qui, au cours du XX^e siècle, a marqué un fléchissement de la balance en direction de l'aspect formel de la pensée musicale a tenu compte des positions hanslickiennes; il faut compter de plus avec les esthétiques individuelles des musiciens insensibles aux séductions de la musique à programme et qui ont validé, sur le plan de la réalisation sensible, l'idée d'une musique ayant son propre sens, ineffable, intraduisible mais intégré aux processus généraux de l'esprit et de la pensée humaine — idée qui représente sans aucun doute un acquis de la philosophie et de l'esthétique classique. C'est pourquoi nous semblent déjà bien éloignées les idées exposées par H.Kretschmar au cours des années vingt, temps où s'épanouissaient toutes les orientations dites « constructivistes » (dans le cadre de l'expressionnisme, du néoclassicisme et même de certaines écoles nationales). Son herméneutique recherchait les équivalences entre, d'un côté, le discours musical, la signification de la forme et même de ses composantes (thème, phrase, motif, etc.) et de l'autre, tel état affectif, tel « caractère », telle atmosphère, telle image. (Cette méthode de dénotation, qui transmue le sens intrinsèque — musical — en un sens extrinsèque — d'ordre littéraire, encore appliquée avec zèle par certains ouvrages de vulgarisation ou certains programmes des salles de concert, a été convaincue d'échec; malheureusement, elle est confortable pour l'auditeur insuffisamment exercé, qui se voit tenté d'opposer à son manque d'enthousiasme quelque déficience d'ordre rhétorique: « je ne vois pas de quoi il s'agit. . . je ne vois pas ce que cette musique veut dépeindre »).

Dans une vision classique, celle qui a fourni, d'ailleurs, à l'auditeur européen l'étalon même de la spécificité musicale, avec ses données de « langage » néanmoins soumises à un code de significations et qui pour être intraduisibles n'en sont pas moins explicites (« la musique atteint à l'expression sans passer par la signification », dit Dufrenne), on a fini par convenir que l'emploi des thèmes (au sens strictement musical du terme) permet d'atteindre un certain degré d'individualisation, qui se laisse saisir par rapport au profil moins bien défini de toute musique précédant ou succédant à cette phase classique ; que tout thème contient en germe les transformations (par variation) ou le « conflit » des thèmes-caractères (proposition qui fonde, par exemple, la forme sonate). On a constaté également que toute transformation mélodique, harmonique ou rythmique a le don de modifier, avec la structure globale du thème, son caractère ou, selon B. Asafiev, son image. L'incessant recours d'Asafiev à la phénoménalité de la matière sonore, incluse dans sa notion d'*intonation*, indique une conception nettement phénoménologique ; celle-ci se retrouve dans le fait d'unir le caractère temporel, dynamique de cette matière en mouvement à la projection, d'ordre psychologique, de tout le « processus » pour obtenir une formule unique, celle d'« image musicale », définie comme une « intonation qui a acquis la valeur d'une image visuelle ou d'une sensation concrète ».

Le point d'incidence de ces problèmes, où se réitère constamment la tentation d'approfondir le caractère spécifique de cet art, ainsi que la perspective élargie ou même ouverte par les nouvelles possibilités de « lecture » du texte musical au moyen de la méthode structuraliste et de la sémiotique, rendent à nouveau actuels les vieux débats sur le sens musical. Purifiée de toute interprétation susceptible de l'entraîner vers la peinture ou la litté rature, l'image musicale se rappelle à notre attention, avec ses possibilités de rendre concret et implicitement, de re-sensibiliser le discours (elle reparaît d'ailleurs avec insistance dans des œuvres qui utilisent le procédé du collage et agissent sur la mémoire affective de l'auditeur) et avec les arguments qu'elle fournit à l'analyse sur le plan théorique. Considérée comme un élément atypique, exceptionnel dans un processus caractérisé avant tout par la temporalité, le rythme, l'élan, l'énergie et seulement ensuite par la projection, dans le psychique du récepteur, de certaines symétries, espaces, sens et directions d'évolution, l'image n'en devient pas moins, et souvent, la pierre de touche, l'instrument indispensable — au même titre qu'un bon catalyseur — pour séparer les composantes d'une substance. Peuvent devenir image non seulement les signes du type figuratif (si nombreux en musique, soit sous la forme de naïves onomatopées, soit sous celle des associations mentales entre un moyen élaboré et un autre antérieurement constitué en signe), mais aussi les autres signes, typiques et non-référentiels (ou même simplement symboliques), pourvu que le langage musical — autrement dit la faculté de communiquer — ne cesse pas de signifier dans le cadre du signifiant le plus large, et maintienne intacte la spécificité de son processus.

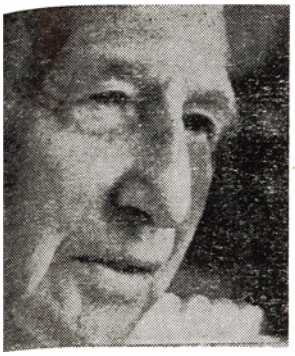
# RÉALITÉ ET FANTAISIE AU CINÉMA

*avec la participation de :*

***D.I. SUCHIANU,*** *historien et critique de cinéma (I)*
***ION POPESCU-GOPO,*** *metteur en scène (II)*
***FLORIAN POTRA,*** *critique de films (III)*
***ANDREÏ BLAÏER,*** *metteur en scène (IV)*
***MELANIA CHIRIACESCU,*** *de la part de la rédaction (V).*

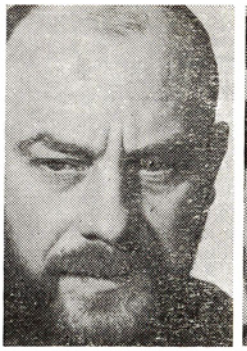
MELANIA CHIRIACESCU. Il me paraît nécessaire, pour discuter de la réalité et de la fantaisie dans le film, de partir de ce qui autorise essentiellement le cinéma comme art : son pouvoir de saisir l'homme, de le « raconter » — en utilisant la simultanéité et la mobilité de ses coordonnées spatiales et temporelles, la simultanéité, justement, de ses relations avec son milieu naturel, avec son milieu social, avec son propre devenir. Souvent l'on définit l'art du film comme « art total » en raison des vertus de synthèse de l'image cinématographique. Il est, je pense, « art total » en premier lieu parce qu'à sa portée se trouve le pouvoir de recréer l'humain et la vie de la manière la plus suggestive. Partant de cette somme qu'il peut faire, l'écran nous permet de découvrir des relations essentielles, morales et spirituelles. Cependant si certaines vérités (ressenties, à cause de la sensation de totalité, comme d'autant plus authentiques) se dégagent d'elles-mêmes, c'est uniquement parce que, dans le film artistique, l'image de la vie n'est pas une copie de la vie, mais plutôt sa transfiguration, laquelle implique nécessairement l'imagination du créateur de film. Or, je pense que c'est par cette transfiguration de la réalité, par la liaison *obligatoire* du fait réel — qui confère l'authenticité au récit cinématographique — avec l'imagination du créateur que le cinéma — en tant qu'art total — réalise sa méditation sur l'homme, sur la destinée humaine . . .

ANDREÏ BLAÏER. C'est à juste titre, il me semble, que la relation réalité—fantaisie est considérée comme le « nœud » de la création artistique. Le phénomène est complexe et la séparation des deux termes s'effectue arbitrairement, lorsqu'il s'agit d'une œuvre d'art réelle, d'une œuvre de fiction et non pas d'une simple copie de la réalité, du strict compte rendu d'un événement, de la description d'un homme vivant, concret, existant. Dans l'acte artistique, on ne réalise la vérité de la vie que par invention. C'est elle qui hausse la


I

II

III


IV

V

réalité au rang d'événement, c'est elle qui, derrière les « tranches de vie », découvre les significations, les caractères et leurs relations, autrement dit le miracle de l'existence. Mais s'il existe une réalité susceptible de fantaisie, ce qui la délimite, ce qui la fixe, c'est dirais-je « la fantaisie du réel ». Dans les films de fiction (dénomination qui parle d'elle-même), l'invention, opérant à l'aide des moyens de la réalité, des apparences, doit les dépasser et créer une réalité possible, plausible, à condition qu'elle serve la vérité. Le fait de vie nu, ou du moins non transfiguré par l'option de l'artiste, si ce n'est par son imagination, peut très bien paraître non-vrai du point de vue artistique. En passant de la réalité de la vie à la réalité de l'imagination (où la vérité ne tire plus uniquement sa valeur des documents qui la justifient), l'artiste crée un autre monde, entièrement nouveau, qui n'est plus celui de la réalité connue, consignée, ni celui, exclusif, de son imagination, mais qui est celui des deux en même temps.

Etant donné la sensation prononcée de copie de la réalité suggérée, dans le film de fiction, par la prétendue « objectivité » de l'objectif de la caméra, on a parlé de copie, de reproduction en tous points fidèle à la réalité, ce qui, à mon avis, signifie confondre authenticité et vérité. Le principe du film « pris sur le vif », a brandi l'étendard des significations qui seraient cachées dans la simple représentation d'une ambiance de rue, du visage d'un homme saisi au moment où il agit, où il réfléchit, etc. Mais dans le choix même du fait, dans la décision de le communiquer intervient l'option, le désir d'exprimer quelque chose par la représentation de ce fait, donc la proposition d'une thèse artistique.

MELANIA CHIRIACESCU. Ce qui est vrai surtout si — comme vous le dites — la représentation dudit fait est extraite du plan de la réalité quotidienne : un geste, non-significatif en apparence, à cause peut-être de sa banalité, un mur, une rue, un objet usagé acquièrent sur l'écran une beauté nouvelle. Ils dégagent ce coefficient de poésie cachée que le cinéma, par la lumière, par le mouvement, a le don de dévoiler. Je dirais que cette trans-

figuration est surtout exaltante sur le plan humain, sur le plan psychologique. Il est important, bien sûr, que le film élève et magnifie les arbres et les fleurs, les rues, et l'asphalte. Mais n'est-il pas plus important encore qu'il rende, dans toute sa complexité, le visage de l'homme? C'est là, je pense, que l'imagination, que la fantaisie disposent d'un vaste champ. En cela consiste, à mon avis, la véritable révélation que peut nous offrir le cinéma: la figure de notre voisin, du citadin, du paysan, mais aussi celle de notre semblable, celle moins familière de l'homme des continents éloignés, des civilisations peu connues de nous, l'homme de tous les genres, de toutes les latitudes, qu'un gros-plan nous rend proche. En multipliant ces enregistrements de la réalité, nous nous situons, selon moi, au cœur même du quotidien, mais aussi dans le « sur-réel », car la perception par le film est une transfiguration de la perception habituelle.

D.I. SUCHIANU. Lorsque nous parlons de perception par le film, il importe, je crois, de ne pas oublier que l'écran, grâce aux truquages qui ont supprimé la notion d'impossible, permet non seulement le passage du réel à l'imaginaire et vice-versa, mais aussi la *fusion* de ces deux notions. Désignant des choses identiques, perception et imagination deviennent synonymes. C'est ce qui faisait dire à Cocteau que le cinéma est toujours réaliste, car nous voyons de nos yeux, les choses imaginaires les plus fantastiques, exactement comme nous prenons connaissance, par nos sens, de la présence d'une chaise.

Mettre sur un plan d'égalité le réel et l'irréel n'est plus « à la mode » de nos jours et paraît timide, pauvre, insignifiant. Pour pas mal de gens, l'imaginaire est de beaucoup plus important que la donnée réelle. Mais l'imaginaire n'est pas irréel, il est, comme vous le disiez, sur-réel, c'est-à-dire plus-que-réel: c'est la réalité « latente » derrière les réalités patentes. L'art a pour principal message d'arracher le voile, de nous faire lire ce qui est écrit au fond des choses. Et parmi les arts, le cinéma est, de tous, le plus en état de se livrer à ce genre de sorcellerie. « L'impossible », le soi-disant impossible n'est guère qu'une facette de l'imaginaire dont nous parlons, du plus-que-réel. Cultiver l'impossible dans le film revient, en fait, non pas à démontrer l'impossible, mais au contraire, à démontrer que tout est possible en ce monde (et en tout autre). Rien n'est impossible en réalité, sauf de croire que quelque chose puisse être impossible à l'infini. L'impossible bat en retraite à mesure que nous nous engageons plus courageusement dans les profondeurs de la connaissance.

FLORIAN POTRA. Dans un très bref essai, un véritable joyau du genre: *la Poésie du film ou le rôle de l'imagination*, le critique italien Umberto Barbaro reprend, au profit du cinéma, le vieux débat sur l'art en tant que *mimesis* et cite l'exemple bien connu de la vache de Miron, sculptée avec tant de vérité que le vacher, s'y trompant, s'ingéniait en sonnant de son cor à la ramener à son troupeau ; ou encore la compétition engagée entre deux peintres: Zeuxis et Parrhasios, où ce dernier l'a emporté du fait que non seulement il avait réussi à leurrer les moineaux, qui volaient à qui mieux mieux vers les cerises de son tableau pour les becqueter, mais à leurrer aussi son propre rival qui le priait de tirer le rideau — peint, en réalité — et qui, soi-disant, masquait son tableau. Devant cette anecdote traditionnelle, l'essayiste italien propose, en compensation et symétriquement, quel-

que chose de plus nouveau, d'extraordinaire, concernant le cinéma : la scène du prélart du *Cuirassé Potemkine*. Dans la réalité historique, les marins révoltés de 1905 ne se seraient pas abrités sous ce prélart mais, dans le chef-d'œuvre d'Eisenstein, la situation et l'action paraissaient si naturelles que, voyant le film, les matelots mêmes qui avaient participé à la révolte jurèrent que l'épisode avait vraiment eu lieu ; ils le considéraient plus-que-réel, comme le dit Suchianu. Il est évident que ce n'est pas dans le résumé de ce genre d'anecdotes que réside la valeur de l'essai de Barbaro, mais dans la brillante conclusion à laquelle il parvient et qui réside en *l'équivalence de la découverte de l'élément typique d'une réalité avec la nécessité artistique de l'invention, de l'image, de la fantaisie*. L'idée est particulièrement précieuse du fait qu'elle coupe court, à la racine, à toute tentative d'identifier le naturalisme — reproduction pédestre — avec le réalisme — transfiguration artistique.

MELANIA CHIRIACESCU. Puisque vous venez de rappeler l'essai de Barbaro, je songe à une autre façon d'aborder la réalité à l'aide de la caméra, celle du ciné-vérité, du film réalisé par « le trou de la serrure ». Ce « cinéma direct » pratique — sans l'intermédiaire d'une intrigue, d'acteurs, de décors construits — le tournage d'événements ou tout simplement le filmage direct de certains moments de la vie des gens. Devenue portable, légère et silencieuse, la « caméra vivante » enregistre les événements tels quels, sans mise en

Jeunesse sans vieillesse

scène, sans truquages, la vérité n'étant plus cette fois celle du film, mais celle du fait filmé. On pourrait supposer que ce genre de cinéma détiendrait l'autorité absolue du réel . . .

ANDREÏ BLAÏER. Personne ne la détient. Le même fait de vie est vu différemment par deux hommes. A mon avis, le ciné-vérité (une tendance qui nous a légué les moyens de la cause et non la cause même), ne faisait que « se cacher » derrière l'argument de l'objectivité ; plus tard, lors du montage, s'opérait la sélection du matériel, s'organisait

une certaine structure, d'habitude préétablie. Le film « sur le vif » renforce la démonstration, mais il n'est pas la démonstration même. L'adjonction, en contrepoint, des fragments « objectifs » transfigurait la réalité nue, lui prêtait une autre dimension. Mais dans ce cas aussi, l'imagination opérait : dans sa recherche des relations entre les faits, dans la suggestion des caractères, parfois totalement différents de ceux des hommes réels, saisis tout simplement dans la vie. Il m'arrive, dans mes films, d'utiliser la technique du filmage caché, mais dans un cadre organisé où je m'efforce de construire un état général déterminé, et c'est uniquement pour bien fixer cet état que je m'aide de l'authenticité fournie par le ciné-vérité, en filmant les acteurs à l'improviste. Je reproduis le plus réellement possible, mais je reproduis une fiction que j'ai étudiée, que j'ai inscrite dans un scénario ; je ne cherche nullement à avancer dans la vie à tâtons derrière elle. Un exemple : pour mon film *Cartes postales aux fleurs des champs* je suis parti d'un fait divers, lu dans un journal. Mais si j'ai saisi l'occasion offerte par le fait réel, c'était pour obtenir une section dans une zone de réalité, qu'il m'a fallu inventer en l'arrachant à la réalité connue et vécue par moi. Inventant, il me fallait tout d'abord m'assurer, pour ainsi dire, un fonds d'idées, trouver une démonstration artistique tout en ayant soin de ne pas trahir l'essence de la réalité. Autour du fait-divers (partant d'une action contre la loi, on en arrive au crime), j'ai brossé un petit tableau de mœurs, j'ai ajouté des personnages que j'ai construits et jetés, pêle-

Cartes postales aux fleurs des champs

mêle, dans une histoire compliquée comportant une certaine tension; mais ce que j'ai principalement recherché, jusqu'à l'obsession, c'est la condamnation de l'indifférence, de l'imbécillité, du manque de responsabilité, de l'égoïsme, de la lâcheté. C'était ça, ma vérité, la vérité de mes idées, celle de la démonstration que je voulais faire. Dans la réalité du fait divers, les personnages n'étaient pas assez intéressants pour ce que je voulais démontrer par eux, leurs arguments étaient piètres, leurs remords, leurs problèmes, en général, inexistants. Par mes personnages à moi, afin de déchiffrer la gravité d'actes qui dépassaient le délit pro-

prement dit, il me fallait éclairer d'autres zones humaines. Et pour m'assurer une posture d'intransigeance, d'intérêt au-delà de la fable et de sa tension, j'ai construit un nouveau personnage, inexistant dans le fait réel dont je m'étais inspiré et qui devait découvrir en même temps que les spectateurs, tout le tissu d'intrigues; je devais l'impliquer délibérément dans le drame, créer en lui le sentiment de culpabilité et l'impossibilité de s'en délivrer, puis l'amener, dans un réveil de conscience, à saisir la gravité de sa responsabilité.

ION POPESCU-GOPO. Puisque nous parlons d'expérience personnelle, permettez-moi de revenir un peu au fantastique. Moi, vous le savez, je fais des films fantastiques. En faisant cela, je ne fais que suivre une route frayée, en art, depuis que le monde est monde. Le pouvoir d'imaginer, de construire un monde fantastique a toujours été un attribut du cerveau humain. Quelque trois mille ans avant notre ère, c'est ce pouvoir qui a inventé l'épopée de Gilgamesh — la plus vieille légende de l'humanité. Depuis lors, les choses n'ont guère changé dans ce domaine. Tous les contes, toutes les créations fantastiques qui ont suivi ont comporté ce même et continuel mélange de concepts, d'images réelles, d'inventions irréelles. Ce qui est important dans tout cela? C'est que cet amalgame de réel et d'irréel qui caractérise le fantastique s'effectue *en vue de l'affirmation du réel*, de son renforcement, de la découverte de ses essences. Voilà pourquoi je considère que le fantastique a été et demeure un territoire particulièrement fécond pour l'art.

Pour moi, pour mon art, le fantastique est l'encre qui confère forme et mouvement à des personnages symboliques qui content des histoires, des personnages impossibles dans la vie de tous les jours, mais dont les racines plongent profondément dans cette vie. Des histoires que je fais vivre sous forme de dessins animés. Mais plus fascinant encore, à mes yeux, s'avère un domaine du film que j'appellerais « le fantastique du fantastique »: il commence là où j'essaie de faire, avec des hommes réels et des images réelles, ce qui ne paraît possible qu'avec le dessin animé. De là mon insistance à trouver de nouvelles modalités d'expression dans le film interprété par des acteurs, dans des décors naturels. Un exemple: dans *On a volé une bombe* (1961), film avec acteurs où durant les quatre-vingt minutes que dure la projection, pas une seule parole n'est prononcée, j'ai utilisé un grand nombre de gags propres au dessin animé. En voici un: le chef des gangsters décide la mort d'un traître . . . Il sort les balles de son revolver, les laisse tomber dans un verre — comme autant de cubes de glace sur lesquels il verse du whisky — et offre le verre au traître qu'il oblige à le boire. Timoré, celui-ci avale le whisky avec les balles et tout, le chef des gangsters enfonce son index sur le ventre du malheureux condamné et on entend les détonations des balles.

MELANIA CHIRIACESCU. Je me souviens très bien de la séquence et aucun de nous n'a oublié vos fameux dessins animés dont le héros était « le petit bonhomme de Gopo »: *Brève histoire*, *Sept arts*, *Homo Sapiens*, *Allo ! Hello !* . . . C'est effectivement pour la logique intérieure de l'image fantastique, dont la fonction symbolique est toujours impliquée, jamais « ajoutée » que ces films ont été appréciés. Et, de même que vos films avec acteurs, ils l'ont été pour autre chose encore, pour la surprenante — et je dirai non for-

tuite — liaison entre les sujets, entre vos images fantastiques et la plus réelle actualité des événements « du jour ». Il me semble que cela en dit long sur la façon dont vous entendez le fantastique et son rôle dans vos films . . .

ION POPESCU-GOPO. Oui, c'est juste. Toujours mes films ont été « à la page », tout en paraissant — et en étant — fantaisistes. *On a volé une bombe* était l'histoire d'une bombe atomique volée et égarée entre les mains d'un pauvre vagabond qui mendiait, alors qu'il portait sur lui toute la terreur du monde. En 1961, lorsque le film a été projeté, le globe tout entier protestait contre les expériences nucléaires . . . En 1963, je travaillais à un autre film fantastique. Il se nommait *Pas vers la Lune* et décrivait les aventures d'un citoyen de l'an 2000 qui voyageait dans les tréfonds du cerveau humain pour se rappeler les efforts des hommes de tous les temps pour voler vers l'astre de la nuit. En 1969, Armstrong se promenait sur la Lune . . . Le film *Faust XX* reprenait l'histoire de Marlowe et de Gœthe et disait que la vie pourrait être prolongée à l'aide des greffes ; peu de temps après, entrait en scène le docteur Barnard . . . *Si j'étais Harap Alb* m'a été inspiré par un conte de fées roumain classique, écrit par Ion Creangă, où le rôle est joué par la relation de l'homme avec les éléments et avec les énergies de la nature. N'est-ce pas le problème actuel des sources d'énergie? En ce moment je travaille à mon sixième film fantastique. Son titre?

Si j'étais Harap Alb

*Histoire de l'amour* . . . J'ai pris un conte écrit il y a cent ans par Ion Creangă — mon auteur préféré — et je me suis mis à y chercher des images de film. En deux mots, c'est l'histoire de deux vieilles gens qui élèvent comme leur propre enfant . . . un petit cochon. Ce pourceau-là s'avère possesseur de pouvoirs surnaturels, et, capable comme il l'est de construire en une nuit un pont d'or, il se voit accorder par le roi la main de la princesse. Mais la nuit, le pourceau enchanté abandonne sa peau et redevient le Prince Charmant. Jalouses, les sœurs de la princesse conseillent à la jeune épousée de brûler la peau de porc, ce qu'elle fait. Le Prince Charmant alors disparaît et la fille, partie à sa recherche, arrive au-delà du « bout du monde », dans le cosmos inconnu aux hommes. A première lecture, l'histoire peut être considérée comme un conte de nourrice, mais il suffit de nous imaginer « la peau de porc » comme un costume de cosmonaute pour qu'elle acquière de tout autres sens . . .

FLORIAN POTRA. Partant du plaidoyer et des exemples que nous a donnés Gopo, parlant de sa propre création, je me permettrais d'étendre la discussion au film roumain, dans son ensemble. Il est intéressant d'observer que dès l'époque du muet, nos cinéastes ont recherché — en partie instinctivement, spontanément, en partie volontairement — la fiction, l'histoire inventée. Un appétit assez modéré pour le « documentarisme » entre autres, leur a fait donner la préférence, à l'époque, à un genre de narration qui repoussait la reconstitution et affirmait le droit de la fantaisie, de l'imagination. C'est dans ses grandes lignes la structure de l'histoire contée. Cependant, la manière cinématographique oscillait entre une vision du genre « vraisemblable » et une autre, idyllique, populiste-maniériste, qui dénonçait la faible énergie culturelle et industrielle des commencements. Si, dans la Roumanie de l'entre-deux-guerres, il avait existé une base matérielle et financière plus solide et un cinéma plus vivant, nous aurions été témoins — c'est presque sûr — comme orientation spécifique parallèle à l'expressionnisme allemand (auquel nous avons d'ailleurs contribué

Faust XX

par Lupu Pick) — à la naissance d'une école de cinéma dans laquelle se serait déversé — qui sait — le flot de l'avant-garde (n'oublions pas que Tristan Tzara était originaire des contrées moldaves) et l'élégante imagination de Mateï Caragiale des *Seigneurs du Vieux Castel*. Mais une pareille hypothèse ne s'est pas, ne pouvait pas se réaliser, historiquement. Pourtant, tout naturellement, depuis la naïve, la rudimentaire imagination publicitaire de *Lacké au harem* ou celle, plus élaborée, des *Caprices de Cléopâtre*, le film autochtone s'est développé à tous les points de vue, et a offert des œuvres dénotant sinon une totale maturité, en tout cas, une évidente consistance. Dans le film roumain contemporain, la fantaisie-imagination est présente, soit vue de l'angle exprimé tout à l'heure par Andreï Blaïer, comme révélateur du quotidien significatif, en fait comme une nécessité artistique de la révélation et de la définition de la zone du typique, dans le sens soutenu par György Lukács — soit vue par Gopo, pour qui le fantastique est un territoire de manifestation de l'art. Et comme déjà ont été citées en abondance les œuvres de Gopo, représentatives, il est vrai, pour les

arguments à l'appui de notre thème, peut-être est-il opportun d'élargir l'aire des exemplifications en mettant en cause l'activité de metteurs en scène comme Elisabeta Bostan et Géo Saïzescu, sur le plan du fantastique plus ou moins « pur », et comme Mircea Veroïu et Gheorghe Naghi, sur celui, plus actuel, de la science-fiction. Ainsi, ressuscitant pour l'écran le mythe ancestral de « la jeunesse sans vieillesse » — c'est d'ailleurs le titre du film, tiré du conte dont le titre complet est *Jeunesse sans vieillesse et vie sans mort* — Elisabeta Bostan se maintient dans l'atmosphère et dans l'aura de la tradition littéraire, cultivée et populaire tout en imprimant aux figures une note à part de délicate suggestion contemporaine qui ne fait que donner plus de fraîcheur, plus de permanence au message : une humanité vivant continuellement sa jeunesse, retardant la sénilité, luttant victorieusement contre les œuvres destructrices du temps. Le rappel, avec une clef moderne, de ce conte classique nous est donné par Gheorghe Naghi, dans son *Elixir de la jeunesse*, où le secret de la longévité, ou plutôt du rajeunissement réside dans les recherches sur la gériatrie. Le côté émouvant du « cas » de ce film fantastique vient, paradoxalement, du caractère, pour le moment transitoire, de l'effet et de l'efficacité miraculeuse des « pastilles bleues » rajeunissantes, les héros redevenant vieux après avoir effectivement vécu, quelques jours durant, le rêve du retour à la jeunesse. Dans le film de Mircea Veroïu, *Hypérion*, la situation est en principe analogue ; le mythe de la jeunesse est mêlé, d'une manière polémique, à celui, luciférien et romantique, de l'immobilisme, de « l'inhumanité » — transcendée — de l'immortalité. Avec *Păcală* de Géo Saïzescu nous nous retrouvons en pleine tradition populaire : la fantaisie humoristique du personnage central (une espèce de Nasredine Hodja) s'y mêle aux éléments d'un symbolisme miraculeux, d'un *non-sens* ruralisant, depuis la naissance, après-terme, de Păcală et jusqu'à sa lutte, diversifiée, contre « la bêtise humaine ». Le tout trempé dans un bain de couleurs brillantes, chaudes et de formes tantôt archaïques, tantôt anachroniques.

Quelle que soit, cependant, la source de la fantaisie dans les films roumains, ce qui constitue leur trait commun c'est une évidente dimension, une « épaisseur » humaine, mesure fondamentale de toutes les visions imaginatives-créatives : ainsi s'explique pourquoi, même si, d'un côté, les films dont nous parlons n'atteignent pas au chef-d'œuvre, ils ne sombrent pas, de l'autre, dans l'arbitraire, le factice, l'artificiel de l'épate. Le film fantastique roumain n'ouvre pas son arc vers l'angoisse horrifiante (de luxe ou pas), ni vers l'exaspération de la violence ou de la fiction catastrophique. Au contraire, les cinéastes roumains visent à atteindre, par la fantaisie et l'imagination, les rives de la poésie. Peut-être n'y sont-ils pas encore parvenus, mais ils suivent la bonne route, sous le ciel étoilé de l'humanité authentique.

MELANIA CHIRIACESCU. Puisque nous avons consacré jusqu'ici notre discussion aux rapports de la réalité et de la fantaisie dans le film, je pense que ce ne serait pas nous éloigner du problème que de voir quel est, dans le film, le rapport de la parole et de l'image, à laquelle des deux revient la prépondérance ou sur quel plan se situe chacun de ces moyens d'expression.

D.I. SUCHIANU. L'année même où paraissait le « parlant », j'affirmais catégoriquement que le septième art ne pouvait survivre que s'il conservait la structure du film muet. Et voici que dans l'un de mes livres*, je découvre à la parole une quarantaine de fonctions

* *Cinematograful, acest necunoscut* (le Cinéma, cet inconnu). Éditions Dacia—Cluj, 1973

au cinéma. Je tiens cependant à déclarer deux choses : d'abord qu'il n'y a aucune contradiction en cela, et ensuite, et surtout, que j'en suis inébranlablement resté à ma vieille opinion. J'insiste en effet, dans le livre en question, sur le fait que si telle phrase, telle réplique joue un rôle important pour la beauté de l'histoire filmée, la parole demeure cependant un facteur secondaire, l'élément principal étant toujours l'image visuelle. Dans ce dessein, je voudrais signaler un cas sensationnel, un film où la parole réalise une performance stupéfiante, où elle est utilisée comme elle ne peut l'être ni dans un roman, ni au théâtre, ni en poésie, et où, cependant, elle perdrait toute valeur si elle n'était pas appuyée, plus encore, conditionnée à cent pour cent par l'image..

Le film a pour titre *Un crime au large*. En pleine mer, sur un bateau, enquête de la police. Chacun des membres de l'équipage dit ce qu'il sait. Nous entendons leurs voix, et simultanément, nous voyons sur l'écran, en images, les événements relatés par celui qui est interrogé. Ce sont les images qu'il évoque dans sa pensée, dans sa mémoire, pour être sûr de ne rien omettre, de ne rien inventer. Mais voilà que chez l'un d'eux, à un moment donné, l'image ne correspond plus aux paroles. Elles ne concordent plus. Ce que nous voyons est autre que ce que nous entendons. Donc, l'homme ment. C'est là une présentation du mensonge que seul le cinéma peut réaliser. Mieux encore, dans un roman, au théâtre et même dans la vie réelle en général, nous ne pouvons jamais savoir, sur place, si quelqu'un ment ou dit la vérité. Le film en question nous offre un cas rarissime où nous savons qu'il s'agit d'un mensonge. C'est le mensonge même qui nous le dit ! Voici donc, direz-vous, l'importance que peut acquérir la parole dans un film. Voici donc comme elle peut obtenir ce qu'aucun autre art n'aurait pu réaliser. En bien ! cette victoire dépend à cent pour cent de l'image. Sans le défilé de l'image visuelle, les mots n'auraient qu'une valeur nulle. Et cela, juste au moment où la parole est prête à réaliser une performance artistique unique, sensationnelle !

Bref, le film muet d'autrefois contenait lui aussi des paroles et même rien — ou presque — que des mots importants. Les « inserts » imprimés intervenaient surtout aux moments décisifs. Mais toujours l'élément principal demeurait l'image. Règle qui, aujourd'hui encore, est restée tout aussi valable. Savez-vous quel est celui qui a trouvé la formule la plus heureuse? C'est le grand Renoir. De même qu'Eisenstein, que René Clair, que Poudovkine, de même que Chaplin et qu'Alexandrov et que le soussigné, après s'être montré épouvanté devant « les dangers catastrophiques » du film parlant, Renoir a dit que « finalement, nous nous sommes mis, avec du parlant, à faire du muet ».

ANDREÏ BLAÏER. Pour moi, je ne sais ce qui est le plus important dans un film : de la parole ou de l'image. D'autres éléments le sont probablement tout autant, comme, disons, le visage de l'homme ou peut-être le son, la musique. En tout cas, j'ai vu des films sans parole, et même très bons *(l'Ile)* mais je n'ai pas vu des films sans images. On peut répliquer en faisant valoir que le silence est un élément de la parole même; mais il peut l'être tout autant de l'image : la quiétude comme valeur sonore, mais aussi la quiétude comme valeur plastique. En tout cas, les choses sont très compliquées et je ne pense pas que nous puissions avoir l'ambition d'épuiser, par cette discussion, un pareil sujet. Tout au plus avons-nous pu témoigner quelque chose de notre propre expérience.

MELANIA CHIRIACESCU. Peut-être, dans ce sens, notre entretien n'est-il qu'une partie de ceux qui ont lieu, depuis longtemps, sous toutes les latitudes. Et qui se poursuivront, aussi longtemps qu'il y aura des films. Donc, je le crois et vous invite à le croire à mes côtés : éternellement. . .

# LA VIE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

## LIVRES

## UNE INITIATIVE INÉDITE *

Publier des poèmes traduits du roumain par les étudiants du séminaire « Mihaï Eminescu » de l'Université de Provence dans une anthologie juxtalinéaire est une entreprise inédite et, en l'espèce, méritoire. Cette initiative appartient à celui qui conduit ce séminaire, Valeriu Rusu, bien connu par ses travaux du domaine de la linguistique et dont l'ouvrage qui nous occupe marque les débuts dans le monde des lettres. Il s'agit par conséquent de textes ayant passé tout d'abord par le laboratoire de longues analyses de séminaires — ainsi que nous en avertit la page de garde du livre. D'où une première question que peut se poser tout lecteur après avoir parcouru les poèmes traduits; le dirigeant du séminaire — qui est en même temps l'auteur du choix des poèmes — a-t-il su dépasser la première phase, celle du brouillon, dans la physionomie d'une version esthétique digne de l'aura de la publicité? La réponse nous est fournie par le livre lui-même qui se veut un micro-panorama de la poésie roumaine moderne, de Tudor Arghezi, George Bacovia, Vasile Voïculescu et Octavian Goga, à Mihaï Beniuc, Eugen Jebeleanu, Nichita Stănescu, Ioan Alexandru et Adrian Păunescu. Passons outre au reproche extra-esthétique des « variables » quantitatives du recueil, dans le sens que Ioan Alexandru, par exemple, n'y figure que par un poème, tandis qu'Ana Blandiana bénéficie de cinq et Adrian Păunescu de quatre poésies traduites, etc.

En échange, nous nous arrêterons sur la qualité même des traductions où sont inclus — dans le cas qui nous occupe — le talent des traducteurs doublé de l'œil vérificateur du professeur-coordonnateur. Une première remarque: les poètes d'aujourd'hui, plus particulièrement Nichita Stănescu, Ion Gheorghe, Marin Sorescu (admirablement traduit en français par Mireille Cadenel-Mihalache), Ion Caraïon, Ştefan Augustin Doïnaş, ont l'avantage d'avoir été mieux rendus.

Voici, par exemple, ce *Trist cîntec de dragoste — Triste chant d'amour* de Nichita Stănescu, ennobli en français par Gilles Bardy (l'un des poèmes de résistance de l'anthologie): « Seule ma vie, pour moi, mourra vraiment / un jour... / Un temps viendra où la pluie sera glaciale / et où toutes les femmes porteront ta tête / et tes robes. / Un grand oiseau viendra aussi, blanc, / qui pondra la lune dans le ciel ».

* *Mică antologie de poezie română modernă — Petite anthologie de poésie roumaine moderne*, édition bilingue roumaine-française. Anthologie, préface et présentation par Valeriu Rusu, Éditions Minerva, Bucarest,

SEVER FRENȚIU: Automne dans l'île

ȘTEFAN SZÖNYI: Faucheurs du Maramuresh

Je pourrais citer Mireille Cadenel-Mihalache pour avoir réussi à rendre le verbe dur, tortueux de Ion Gheorghe, et même Christine Surian qui a su restituer l'allégresse et la fraîcheur du verbe non moins difficile de Ştefan Augustin Doïnaş: « Maintenant nos lignes rongées ressemblent / au profil du continent; et les âmes, / comme la fleur instable de l'écume des mers, / se brisent dans les vents, se sèchent sur les écueils » *(Poème)*.

S'il en va de la sorte, en général, pour tout ce qui touche à la poésie nouvelle sélectionnée, laquelle se trouve revêtue d'une heureuse tunique française — en échange — il aurait fallu éviter, dans le cas de Tudor Arghezi par exemple, les poèmes difficiles en tant que prosodie et que lexique, et où abondent les archaïsmes. Voici comment Gilles Bardy perd la partie lorsqu'il entreprend de traduire *O lăcustă — Une sauterelle:* « Mi-a umblat în păpădie / O goangă cu pălărie / Şi cămaşe stacojie. / Avea fuste şi manta / Tăiate din catifea / Şi pieptar cu solzi de ţiplă, / Căptuşit c-un fel de sticlă »; A marché dans mes pissenlits / Un insecte à chapeau / Et chemise écarlates. / Il avait jupes et manteau / Taillés en velours / Et veste à écailles de cellophane, / Doublée d'une manière de verre ».

Mais le but de ces lignes n'est pas de parler des stridences de cette anthologie que nous considérons, dans l'ensemble, une expériende méritoire, d'ordre didactique en premier lieu.

CONSTANTIN CRIŞAN

# LA POÉSIE FÉMININE EN ROUMANIE

**ÉDITIONS ALBATROS**

Les signataires de la présente anthologie — Ileana Manole et Virginia Carianopol — ont assumé une tâche audacieuse en entreprenant la recherche de tout ce qui a été publié, durant plus d'un siècle de vie littéraire, en fait de poésie féminine, en recueils, en plaquettes, ou dans les périodiques, pour ne retenir finalement que les noms des 29 poétesses qui figurent dans l'ouvrage. Entreprise qui, d'ailleurs, n'est pas sans précédent. Dans l'entre-deux-guerres, Margareta Miller Verghy et Ecaterina Săndulescu avaient tenté dans leur *Évolution de la littérature féminine en Roumanie* (1935), préfacée par le critique E. Lovinescu, d'indiquer quelques coordonnées de la poésie féminine roumaine, en circonscrivant l'œuvre des poétesses, jusqu'à cette date — la sélection le prouve — à un horizon limité: l'amour, la famille, le paysage rural. Quant à l'anthologie dont nous nous occupons, elle a le mérite de mettre en évidence le meilleur de la création féminine, de démontrer « l'unicité de la voix, l'audace des visions, les passions engagées sur le mode civique et cosmique, patriotique et philosophique, propres à notre poésie de l'entre-deux-guerres comme à celle d'aujourd'hui », comme le souligne dans sa préface le poète Vasile Nicolescu. Car il nous faut rappeler que ce n'est qu'au XX$^{e}$ siècle que dans l'histoire de la poésie roumaine se détachent quelques voix distinctes, quelques structures lyriques bien délimitées dans l'espace poétique féminin, et que de nouveaux horizons s'ouvrent devant les desservantes d'Orphée.

Depuis la poésie musicale, lourde d'érotisme et de calme révolte de Veronica Micle (1850—1889), avec ses résonances éminesciennes, depuis les poèmes protestataires aux saveurs rustiques, un peu à la Coşbuc, de Matilda Cugler Poni (1851—1939) ou ceux de Maria Cunţan avec leurs teintes élégiaques et leurs échos rappelant Octavian Goga (époque où les poétesses étaient tributaires des grands poètes), depuis les vers alertes d'Elena Văcărescu (1864—1947) qu'ennoblit la nostalgie du pays natal *(À ma patrie)*, depuis les vers tendres de Iulia Hasdeu, tout vibrants de paysages solaires, des gestes des gens simples et d'une candeur qu'elle voudrait prolongée — jusqu'aux poèmes engagés de nos contemporaines, la poésie féminine a parcouru plus d'un siècle d'incertitudes, de recherches et de cristallisations. En fait, le mérite du florilège en question est d'avoir saisi ce mouvement. Au-delà du critère esthétique, la sélection opérée par les auteurs vise à indiquer le déroulement dans le temps de l'art poétique et à cerner un univers artistique timidement abordé au début par les femmes; elle tend à démontrer qu'en notre siècle, celles-ci s'occupent des thèmes majeurs; qu'il est de plus en plus difficile de délimiter nettement la poésie féminine de la poésie roumaine en général. Dans ce sens, un regard s'impose sur la création de quelques-unes des poétesses figurant dans l'ouvrage. Voici donc le discours direct de la poésie d'Ana Blandiana, l'aspiration à la pureté *(Incantation pour la pluie)*, le passage immanent de la vie à la mort en tant que processus biologique naturel, envisagé calmement *(Endors-toi, Endors-toi)*; la poésie de Constanţa Buzea, dominée par l'expérience de la maternité, et conjurant, par création, la dégradation biologique *(Pour quérir les anges)*; la poésie méditative de Nina Cassian, toujours lucide, oscillant entre pathétisme et ironie; puis la complexité de la psychologie féminine dans les différentes formes de l'amour, exprimée par Maria Banuş dans ses poèmes *(Heure de cadeaux)*; l'étonnement, la joie devant le miracle de la vie, puis le tragique discrètement caché devant la mort qui s'annonce, dans la poésie de Magda Isanos; à noter également les joies calmes du don de soi maternel *(Nocturne)* et l'attente résignée de l'instant suprême *(Huit)* dans les vers de Veronica Porumbacu; l'amour du sol natal, la jeunesse des fontaines et l'enfance agitée de la génération de l'après-guerre des poèmes de Doïna Sălăjan; il nous faut également accentuer la poésie méditative d'Elena Farago en marge de la destinée humaine *(Un homme passait sur la route)*, l'amour du pays où l'on est né et de ceux qui y œuvrent *(le Travail)* ou la poésie tonique d'Otilia Cazimir de laquelle jaillit un accent à la gloire des changements survenus en Roumanie *(Au Parti)* ou les vers de Hervay Gizella, poétesse de langue hongroise, dont la mémoire se refuse aux souvenirs de la deuxième guerre mondiale *(la Maison écartelée)* ou encore la poésie de Gabriela Melinescu qui scrute l'avenir de sa patrie *(Pays dynamique)*. Il ne s'agit là que d'une partie du grand chœur des présences comprises dans l'anthologie, dont la continuité et l'efflorescence poétique sont dues en premier lieu aux changements survenus dans la condition de la femme roumaine après la seconde guerre mondiale. La joie de voir s'édifier un monde nouveau, sur de solides fondations, le désir de prendre part à la réalisation de ce rêve, la participation au grand effort commun sous le signe d'une parfaite égalité — ce sont là quelques-unes des données qui ont déterminé une poésie d'une grande envolée, une poésie où l'on sent que la destinée de chacun est engagée dans la destinée du pays.

Il est hors de doute que si les auteurs du florilège s'étaient penchées avec plus de rigueur sur la création de chaque poétesse, elles auraient évité l'omission de poèmes que nous considérons comme représentatifs (il nous paraît inexplicable qu'elles n'aient pas retenu, par exemple

le poème *J'attends l'An Un* de Magda Isanos ou qu'elles n'aient pas accordé l'attention voulue au recueil de Constanța Buzea *Eaux et radeaux*, où se trouvent ses meilleures poésies). De plus, si Ileana Manole et Virginia Carianopol s'étaient appliquées, aux dépens du critère chronologique — le seul qu'elles aient presqu'intégralement respecté — à donner, au moyen des sélections opérées, l'image d'une structure lyrique bien définie pour chacune des personnalités poétiques prises séparément, leur anthologie n'aurait eu qu'à y gagner. Cependant, quelles que soient ses carences, l'ouvrage a, entre autres mérites, celui de démontrer que la poésie féminine fait corps commun avec l'ensemble de la poésie roumaine et qu'aucun horizon ne lui est étranger.

# DAN LAURENŢIU: POÈMES D'AMOUR

**ÉDITIONS CARTEA ROMÂNEASCĂ**

Poète et essayiste raffiné, Dan Laurențiu s'est fait connaître au monde littéraire par son intuition exacte du phénomène poétique contemporain tout aussi bien que par un esprit philosophique contemplatif qui cherche à se redécouvrir dans une poésie dans laquelle le rêve et la réalité se rencontrent en un point commun. Depuis son premier ouvrage: *la Position des astres* (1967) jusqu'à ses *Hymnes pour le crépuscule* (1970) — qui l'ont consacré et enfin jusqu'à ses *Poèmes d'amour*, le poète reste fidèle à lui-même, la poésie étant la matière sonore génératrice de flambées intérieures.

Pour Dan Laurențiu la poésie est un *modus vivendi*, un moyen par lequel il communique sa prédilection pour la méditation sur les thèmes fondamentaux de la vie et de la mort. Intellectuel au fin discernement et aux décantages subtils dans un laboratoire qui ne se laisse que difficilement découvrir, le poète emprunte parfois à Trakl un sentiment érotique dissimulé et le goût d'un certain faste dans la contemplation, parfois aussi à Rilke la pureté du discours péremptoire: « Celui qui lève la main / dans ces puits crépusculaires / n'a pas de mère / ni d'amoureuse qui l'attende sur le seuil » *(Ode à la pierre)*.

Il y a dans les poèmes d'amour de Dan Laurențiu un labyrinthe de métaphores et une fantaisie où la musicalité libre du vers tend des pièges insoupçonnés. Parce que, à une lecture très attentive, au-delà des visions plastiques suggérées par chacun des poèmes isolés, qui charment et retiennent, la femme, la bien-aimée deviennent le prétexte d'une biographie psychologiquement nuancée du monde objectif même où vit le couple; plus important que ce dernier: « la ville est la chaude constellation du sang » *(le Bâtisseur de villes)* ou « Il fait froid, les lumières s'allument / sur notre ville et tu dis / combien sera beau, la nuit venue / ce jardin » *(Blanc sourire)*, ou: « Écoute en ce crépuscule le bruit / du tonnerre éternel de la mer / là est le cœur dont la joie est plus grande » *(les Vagues noires)* ou « ...il se peut que ce soit la nuit / le soleil depuis longtemps a traversé l'âme / des hommes car on voit la lumière des étoiles » *(le Matin)*.

Sans doute pourrait-on multiplier les exemples puisque, comme nous le disions,

la bien-aimée est un témoin ou une invitée d'honneur assistant aux métamorphoses du monde, à l'irruption des couleurs, aux naissances « de l'obscurité bleue » et « du crépuscule violet », et même à la célébration du déclin du jour dans lequel « tu descends enveloppée / de la blanche toge de la mélancolie / sirène perdue entre les neiges / éternelles »... / *(Cela viendra)*. La mélancolie? Plutôt son apparence, comme si l'on jouait à la tristesse, jeu où le noir et le violet — « otages » des métaphores préférées du poète servent de cadre, de décor ou bien suggèrent des méditations sur le temps implacable: « et voici le violet de ton visage penché / sur la fenêtre de l'automne qui sait où / s'en va ce vieillard et pourquoi / les feuilles tombent derrière lui » *(la Lyre d'or)*.

En fait, l'amour est éternisé dans l'instant vécu; au-delà ne demeure que le souvenir et celui-ci consolide la richesse de l'âme de qui sait le préserver. La débauche de métaphores à l'adresse de la bien-aimée « tu as les pieds d'un lis / tombé dans la profondeur du soir » *(Séparation)* ou « le simulacre de lumière de tes cheveux » *(Tes cheveux)*, ou « la flamme sacrée du cou » *(Elégie d'hiver)*, etc. de même que les couleurs dont nous parlions plus haut, servent en quelque sorte de socle à la statue que le poète s'érige à lui-même avec orgueil et un calme, au fond, cérébral: « tu es à mes pieds / une ombre agenouillée avec l'éclat / et la noblesse qu'avait autrefois / la vestale près du feu sacré ».

★

# PETRE STOÏCA: **LE PASSANT DE JADIS**

**ÉDITIONS EMINESCU**

Poète de la génération moyenne, signataire de quelques volumes originaux et excellent traducteur de la poésie moderne allemande et autrichienne, Petre Stoïca a dérouté et continue de dérouter la critique littéraire, celle-ci le consignant avec parcimonie à l'occasion de quelque apparition éditoriale. Ce n'est pas le cas des traductions qui portent son empreinte *(Georg Trakl*, 1967; *la Poésie autrichienne moderne* — anthologie), qui ont eu un large écho.

Depuis son volume de début — *Poèmes*, 1957 — et jusqu'à la récente apparition *le Passant de jadis* (temps durant lequel le poète a publié par intervalles assez inégaux: *Bornes kilométriques*, 1963; *Douce archéologie*, 1968; *Mélancolies innocentes*, 1969; *Horloges*, 1970; *Une cassette à serpents*, 1971) Petre Stoïca est resté fidèle à la relation entre l'homme et le milieu ambiant — thème dans les broussailles duquel il nous emporte presque avec chacun de ses poèmes. La ville de province, le village, la métropole, les rues, les stades, les places — le cadre quotidien, dans lequel le poète esquisse des silhouettes humaines — constituent le milieu familier de sa poésie.

Petre Stoïca ne choque pas; il déroule devant le lecteur attentif un feuilleton dont les vignettes en couleurs semblent fanées, dans des poèmes en prose d'une apparente simplicité. Tout découle comme une répétition d'états d'âme, exprimés sans élaboration, nuancés à peine de temps en temps par quelque métaphore. Ceci est un point de vue d'ensemble à l'égard

de toute sa production poétique. Il vaut, sans doute, aussi pour le volume en question, *le Passant de jadis*. Mais cette fois-ci, la relation dont nous parlions se rétrécit, se résume à la relation poète-souvenance; poète-passé et présent; le poète face à face de soi-même. Des notations fugitives sur une adolescence dont seule demeure concrète « une saveur d'orange » *(Je me souviens)* ou le regret de l'enfance marquée seulement par le blanc de la craie *(Il meurt...)* anticipent le déroulement d'une biographie intérieure et en même temps la succession des âges jusqu'au moment final. *L'éphémère* et *le silence* sont les outils abstraits que le metteur en scène-poète place sous les projecteurs d'une acceptation à priori. L'instant, chez Petre Stoïca, est tantôt l'instant en soi — la beauté « d'un seul instant » *(Poème sans titre)*, tantôt un prolongement dans le temps-éternité... « Cette journée-là avait un bruissement de feuilles sans mort / ... / Je voudrais qu'on le sache pour les années qui viennent avec leurs fronts blanchis» *(Je voudrais)*. Le temps efface les souvenirs, les embue d'automne, puis ils rejaillissent des tréfonds de la mémoire, amèrement réels *(Tout à coup les photos)*. Et comme une conséquence de ce temps il y a le silence, « le silence de ma cathédrale après l'achèvement du poème ». Un silence comme « le sommeil dans un puits »... « comme le silence dans l'oreille du loup » *(Décembre)*, et aussi un silence de l'hiver (dans le poème du même titre). Et sur le sentier qui mène de l'éphémère au silence s'insinue « le passant de jadis », l'ombre de l'homme-poète courbé par l'âge et les saisons *(Octobre)*. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard que nombre des poèmes de Petre Stoïca renferment dans leur titre les noms des mois d'automne et d'hiver, comme s'il y avait un jumelage préétabli entre ces mois et l'éphémère de tous les silences, au-dedans et au-dehors: Un « dehors » souvent animé par des menus objets: « il neige sur ma cruche de vin oubliée dans la cour » *(Jour d'hiver)*.

Faisant table rase de son propre passé *(Entre moi-même et mon passé)*, au-delà de l'acceptation sceptique du destin, parfois considéré avec une teinte d'ironie *(Chanson de départ)*, le poète se confie serein à l'avenir « miroir dans lequel je m'effeuille peu à peu ».

MARTA CUÏBUȘ

# PAUL GEORGESCU: **AVANT LE SILENCE**

**ÉDITIONS ALBATROS**

Un membre des Jeunesses communistes condamné, pendant la guerre, à la peine capitale attend son exécution dans une cellule spécialement aménagée à cet effet. Le médecin de la prison, un homme de science doublé d'un tortionnaire sadique, tourmenté par de « hautes » curiosités intellectuelles (le phénomène de la peur l'intéresse tout particulièrement) lui remet un cahier où il devra noter ses dernières impressions, ses derniers désirs, ses ultimes pensées. Ce cahier, qui constitue justement le livre de Paul Georgescu, est l'objet d'un pari tacite entre ce que l'on pourrait nommer l'orgueil et la fierté (au sens le plus noble de ce terme); l'orgueil du « spécialiste » qui compte sur la force insinuante de la peur pour déchiffrer dans

les pages de ce cahier les symptômes du phénomène psychologique qui le préoccupe et la digne *fierté* du jeune communiste, animé du désir de laisser après lui un document moral exemplaire sans falsifier en rien les données d'une expérience réelle. C'est pourquoi il ne niera pas la présence d'un sentiment tout à fait normal dans les terribles circonstances de l'isolement et de l'attente de la mort ; il ne cherchera pas à poser en surhomme (à l'instar de ses geôliers, « surhommes aux petits gages » dit-il ironiquement) ou à nier sa peur. Dominée sur le plan rationnel et sur le plan moral, celle-ci se réfugie dans le domaine physiologique, dans le subconscient, elle se déguise en rêves ; elle a parfois des sursauts imprévisibles, des manifestations « déplacées », illogiques. Entre deux interrogatoires, au cours desquels il se comporte avec dignité, notre héros, laissé seul quelques instants, est saisi tout à coup d'un tremblement convulsif comme sous l'effet d'un choc électrique. L'entrée d'un gardien dans la chambre met brusquement fin à cette crise. Dans ce nouvel ouvrage de Paul Georgescu, la peur, analysée d'une manière pertinente, sans réticence, est une explosion souterraine intermittente. Il n'y a cependant rien de commun entre notre jeune héros et les personnages paralysés par la terreur de la mort, magistralement disséqués par Victor Hugo ou Léonid Andréïev. Soutenu par sa foi dans les grands idéaux du communisme, par la solidarité morale avec ses camarades d'idées et de combat ainsi que par la haine qu'il voue à la société bourgeoise dont il est issu — société déshumanisée par l'appétit du gain, dépourvue d'idéaux réels, le héros de Paul Georgescu gagne le combat qui l'oppose à la peur et à la mort et, par là-même, son pari avec le médecin. L'action se déroule sur deux plans. L'effort de volonté du jeune communiste pour maintenir l'équilibre d'un organisme menacé de périr et la sérénité d'une conscience qui se trouve au bord même du néant, son effort pour conserver un courage qui n'est pas un don inné, un invariant, mais une qualité qu'il convient de former et d'entretenir, son combat allégorique contre l'Ange du doute à la fin du livre ; tout cela, qui se dégage du long monologue de la claustration et qui a pour toile de fond une même cellule (non pas l'antichambre, mais le lieu même de la mort, décrit par l'auteur avec une remarquable vigueur) constitue l'un des aspects du livre. L'autre est consacré aux scènes rétrospectives, disparates, destinées à évoquer soit l'atmosphère du monde bourgeois où le héros du livre est né et qu'il combat, soit les conditions de l'activité clandestine des militants communistes dans les années terribles de la dictature fasciste. L'une des qualités principales du livre de Paul Georgescu tient justement dans son pouvoir d'évocation : les itinéraires volontairement compliqués du héros qui sait qu'il doit être « propre » au lieu du rendez-vous, c'est-à-dire sans policier en civil à ses trousses, les documents qu'on se transmet furtivement, les changements de domicile, les réunions conspiratives ou les actions, par exemple, de distribution des tracts — tout a un indéniable caractère d'authenticité, tout nous suggère une expérience vécue, une participation directe aux événements. Il y a dans ce volume une véritable poésie des rues, qui peuvent être fastes ou néfastes, une poésie de la déambulation active vers un but précis, de la ville vue par l'œil exercé du militant clandestin : immense labyrinthe protecteur ou perfide, parcouru en tous sens d'un pas pressé, sans un instant de répit, interminablement... La ville, ses rues ne sont-elles pas le champ d'action du militant ? « Chaque rue, je l'ai vécue — affirme notre héros — chaque rue suscite en moi une émotion et me rappelle quelqu'un. » Les hommes dont il se souvient sont nombreux et ont nom Lică, le mentor du jeune communiste dans la pratique si difficile de l'activité clandestine, cet « homme pour les autres » comme il le définit (et n'est-ce pas là une définition

mémorable, la véritable définition de tout révolutionnaire authentique?), Vasile, Toma, Mateï, Eugen, Marta, Milea, Paul, Horia... Mais l'image dominante est celle de ce jeune à la chemise bleue éclaboussée de sang qui lance à ses tortionnaires un « non » catégorique, ferme et définitif, une image-modèle, une image exaltante, l'exemple que suivra notre héros, une image qui revient sans cesse, obsédante, comme, au cinéma, une scène rétrospective projetée au ralenti.

«...le romancier futur de cette époque (il s'agit de l'époque évoquée par l'auteur — V.C.) ne devra rien inventer — au contraire, c'est de cela surtout qu'il devra se garder ! — il lui suffira de rejeter les détails non caractéristiques et de condenser le tout de son mieux ». L'auteur a suivi ses propres conseils en écrivant ce volume qui, de toute évidence, s'inspire d'une expérience personnelle. *Avant le silence*, ce quatrième volume de prose de Paul Georgescu, confirme que nous avons affaire à l'un des plus intéressants prosateurs de la littérature contemporaine.

VALERIU CRISTEA

# LAURENŢIU FULGA: L'ÉTRANGE PARADIS

**ÉDITIONS CARTEA ROMÂNEASCĂ**

Ce recueil de nouvelles a représenté, en 1942, le début éditorial d'un prosateur âgé, alors, de 26 ans qui, blessé au cours d'un sanglant épisode de guerre, venait tout juste d'échapper à la mort. Ce volume, dont les critiques firent à peine état, semblait occuper une place assez modeste dans la biographie littéraire de Laurenţiu Fulga. Les nouvelles étaient quasi-inconnues du public de l'après-guerre, auquel l'écrivain est devenu notoire par d'autres livres: les romans de guerre *l'Héroïque* (1956), *l'Étoile de la Bonne-Espérance* (1964), *Alexandra et l'Enfer* (1966 — Prix de l'Union des Écrivains), la nouvelle *la Dame Étrangère* (1968), puis un autre roman, *la Mort d'Orphée* (1970) — débat sur les rapports entre la création artistique et l'amour, confrontés à la suprême épreuve qu'est la mort. Republié après 33 ans, *l'Étrange paradis* réclame une légitime réparation qui lui est, d'ailleurs, accordée, à en juger par l'écho qu'il a suscité. En effet, le volume s'avère être non seulement digne de l'envergure littéraire actuelle de son auteur, mais aussi une valeur durable parmi les nouvelles roumaines modernes.

L'intérêt de ces proses ressort, il nous semble, de la tension particulière de l'écriture, témoignant elle-même des explosions d'un tempérament fougueux animé par la nécessité de chercher à tout prix une voie vers la pureté, conçue comme un idéal de perfection de l'âme. Les héros des nouvelles sont tous poussés — comme par une puissante force magnétique — vers ce but, qui leur semble avoir un éclat absolu, presque insoutenable pour leur fibre mortelle. Il y a une seule voie qui permette l'accès à ce « paradis » de la totalité: l'Amour, incarné par l'Éros. Son tourbillon aspire les héros de Fulga, épris de perfection, et les entraîne dans des aventures étranges, hallucinatoires, où alternent les moments d'abjection et les moments d'exaltation et d'extase, des abîmes de désespoir et des sommets de joie. Mais le bonheur semble être — dans cette vision

de damnation romantique — intangible pour ceux qui y aspirent en abjurant la raison et s'abandonnant à la passion des sens. Certains s'effondrent avant d'y parvenir *(Vent fatal de novembre)*, d'autres, l'atteignant, sont anéantis *(Magdalena et le rêve, le Double crime de sœur Diane)* ou restent marqués à jamais par le signe du paradis perdu *(l'Étrange demoiselle Ruth, le Mystère où s'est fondue Sonia Condrea)*. Le dénouement tragique s'impose donc, en tant qu'aboutissement inéluctable du *hybris* passionnel. Il est difficile de croire que l'auteur — à 26 ans, traumatisé par l'expérience cauchemardesque de la guerre — ait pensé en des termes aussi didactiques; si nous l'avançons, quand même, c'est parce que nombre des réflexions de l'auteur sur le destin de ses héros témoignent non d'une distanciation critique (il n'en est pas question), mais d'une douloureuse conscience de leur impuissance à conjurer par la raison leur perte. Il n'est pas moins vrai que le tragique de ces défaites n'annule point la générosité de leur recherche du paradis qui est la communion de l'amour, le besoin de franchir les limites étroites du moi solitaire. Compte tenu de l'époque de haine déchaînée où fut écrit ce livre pathétique, le témoignage qu'il dépose paraîtra d'autant plus notable.

Et maintenant, quelques mots concernant la modalité littéraire des nouvelles. On a signalé, non sans fondement, leur appartenance au corpus de la littérature fantastique. Il faut cependant préciser que le fantastique n'est pas issu, ici, de l'emploi des techniques « classiques » de l'insinuation suivie de l'explosion de l'invraisemblable au-dedans de la « normalité », ni de la seule présence (abondante, d'ailleurs) des images fréquentes dans les narrations du type Edgar Poe, ni même de l'emploi du leit motiv fascinant de la « femme en rouge » — incarnation angélico-démoniaque de l'Amour et tout autant de la Mort (ce dernier motif étant repris plus tard par Fulga, en tant que symbole bien plus clair du non-être, dans la nouvelle *la Dame Étrangère)*. Il s'agit d'un fantastique issu d'une *fièvre du style* qui accumule, sans le moindre souci d'esthétisme, des mots énormes, de rhétoriques dispositions rythmées, des cris, de désarmantes naïvetés, voire des maladresses, des crispations adolescentines — le tout dans un flux magnétique dont la sincérité exclut toute pose. Un fantastique plutôt expressionniste, où les données du réel ne sont pas abolies ou transgressées, mais sont dévastées comme par une tempête: la même qui secoue, sans répit aucun, les âmes des héros et de leur impétueux créateur.

ŞERBAN STATI

# ŞERBAN CIOCULESCU: SOUVENIRS

**ÉDITIONS EMINESCU**

Şerban Cioculescu, membre de l'Académie, critique et historien littéraire bien connu, publie à soixante dix ans un volume de *Souvenirs* en un moment où le goût pour ce genre littéraire s'affirme de plus en plus non seulement en Roumanie, mais partout dans le monde. Quiconque s'attend pourtant à y découvrir des mémoires systématiquement organisés sera désappointé. Serviteur généreux et actif de l'histoire littéraire, le professeur Cioculescu ne s'est pas accordé le temps de composer effecti-

vement des « mémoires », il a préféré la formule plus modeste de l'exposé des faits et lieux qui se présentent à son souvenir.

Certains chapitres ont d'ailleurs déjà été publiés dans les pages des revues, sous forme de portraits-hommage ou d'évocations. Il en résulte quelque chose d'étrange: n'ayant pas été conçus pour constituer un livre, il arrive que certains « épisodes » biographiques soient repris, ce qui n'est pas fait pour déplaire; c'est, au contraire, comme si la mémoire retrouvait des souvenirs qui lui sont chers et le fait que certaines paroles se répètent ressemble à une sorte de refrain, de retour, avec fidélité, de la vision ou du sentiment, en un endroit de prédilection. Tels sont, par exemple, l'image hiératique de la mère ou le parc de la ville de son adolescence, le port danubien de Drobeta-Turnu Severin.

Disposés par ordre chronologique, les chapitres ne suivent pas l'itinéraire d'une autobiographie mais certains de ses moments, non hiérarchisés, les conflits, par exemple, qui opposèrent l'auteur à sa grand-mère aussi bien qu'au poète Tudor Arghezi. C'est là un des aspects qui font le charme de ce livre plein d'humour mais aussi de mélancolie, bizarre parfois par son austérité, la personne du conteur s'estompant presque à bon escient, parce qu'il considère que ce n'est pas lui, ni même ses rapports avec les autres qui sont importants, mais seulement eux, les personnages, qu'il s'efforce de redécouvrir dans sa mémoire, de crayonner. La technique du détail a fait école dans l'art. La reconstitution d'un homme à partir d'un geste est presque œuvre de romancier. Cependant Șerban Cioculescu n'est pas romancier, mais *conteur*. Il raconte sans parti pris, des riens parfois, avec un sourire en coin ou une légère crispation de tristesse. L'enfance, l'adolescence, l'âge adulte se laissent entrevoir et se dessinent avec une certaine timidité à laquelle on ne s'attendait pas chez cet auteur bien connu pour son esprit incisif. Il existe en outre dans ces pages, et même dans les notations les plus fugitives, un constant esprit de justice. Une minutieuse droiture à l'égard des autres et de soi-même, l'absence de tout désir d'accorder ou de s'accorder quelque avantage. Qualités et défauts humains sont entremêlés pour que rien ne soit déformé. D'où ce respect du détail exact enregistré par la mémoire à l'aide du regard et du cœur, en consonance avec l'attitude d'une grande probité qui caractérise le critique Cioculescu.

Șerban Cioculescu nous introduit dans sa vie de famille, dans l'entourage de ses parents, de ses camarades et professeurs, puis dans l'atmosphère de l'adolescence et du lycée; à ses souvenirs de professeur, outre les choses importantes qu'il raconte avec le sourire pour éviter le pathétisme, il ajoute des récits de gamineries, des histoires drôles, réévoque certaines rencontres de hasard, précieuses néanmoins pour la formation de son expérience morale et intellectuelle. Mais on trouve surtout dans ce livre des « souvenirs » à fonction de portrait qui, simplement, deviennent à proprement parler des êtres vivants. On voit revivre les représentants d'une génération qu'aujourd'hui on lit et étudie, des écrivains que chacun d'entre nous aurait souhaité connaître: Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu. Caractérisés par un geste, un mot, une attitude, les « monstres sacrés » vous deviennent familiers, on en fait des proches grâce à cette miraculeuse capacité de la parole de reconstituer la vie. Les amitiés, voire les simples connaissances de l'auteur, sont ainsi ressuscitées pour nous. Et ce surtout grâce à l'art de Șerban Cioculescu, à son style simple, sans recherche, à force justement d'avoir été longuement cherché, dépourvu de toute préciosité stylistique mais non pas des mots d'esprit qui font de ce pèlerinage dans le souvenir une confession pleine de chaleur et de vivacité.

IOANA CREȚULESCU

# ION VIANU: STYLE ET PERSONNE

**ÉDITIONS CARTEA ROMÂNEASCĂ**

Recueil d'articles, d'essais, de notes marginales sur des thèmes, des figures et des situations significatifs sur le plan littéraire comme sur celui de la culture en général, y compris la science, *Style et personne* confirme en Ion Vianu un manieur d'idées en habit de grande tenue littéraire. Par sa manière d'écrire, l'auteur entre dans sa propre définition du style: « Dans la multitude de forces qui nous mènent, et où, trop faibles, nous pouvons tout juste manœuvrer un peu, le fin stylet du style apparaît comme un rare privilège. Il nous donne l'espoir d'être nous-mêmes. Nous cessons d'être des intermédiaires et nous nous montrons dans la transparence de notre devenir». A l'aide d'une phrase dans laquelle la calme respiration d'une pensée longuement mûrie se permet des interruptions émotionnelles, et où la formulation serrée, souvent en images saisissantes, alterne avec l'exposé discursif, moins pour illustrer l'idée poursuivie que pour élargir le champ de la rêverie et du lyrisme, les commentaires de Ion Vianu ont une double vertu: d'une part, la soumission à l'objet, les problèmes attaqués étant nettement circonscrits; de l'autre, une large interprétation de ceux-ci, fondée sur les enseignements jumelés de la science et de la littérature. C'est peut-être de là que provient aussi l'inédit des interprétations ou des suggestions critiques concernant certains écrivains roumains comme Urmuz, prosateur d'avant-garde de l'entre-deux-guerres et comme Mircea Ivănescu, poète contemporain; concernant aussi les limites des interprétations symboliques de Kafka; ou le substratum biographique des *Journal d'un fou* de Gogol ou encore *les Vagues*, le roman de Virginia Woolf. (Ceci vu en tant « qu'ontogenèse du langage qui modèle fidèlement l'ontogenèse de l'être »). L'essayiste doit-il ses ressources à sa profession de médecin psychiatre (de formation psychanalytique) qu'il exerce effectivement? C'est qu'en effet le psychanalyste est présent dans ses préoccupations expresses (articles sur le destin actuel du freudisme), dans l'attention accordée au rôle du rêve dans la littérature et même dans la philosophie *(Edgar Poe vaincu et vainqueur, Le Rêve de d'Alembert)* ou à la fonction de l'éros dans l'articulation des motifs et des symboles de l'art du langage. Cependant Ion Vianu ne saurait être surpris en posture de spécialiste fanatique, esclave d'une méthode unique de recherche, et il va même jusqu'à soumettre la psychanalyse à un examen critique, à partir du point de vue marxiste. L'attitude de l'essayiste devant une œuvre, une doctrine, une expérience de vie personnelle ou étrangère, résulte d'une participation attentive ou d'une compréhension intime de l'objet, mais aussi d'une distanciation critique qui sait conserver la chaleur grave, enveloppante de la première démarche. Dans cet art d'aborder les phénomènes, qui lui est propre, résident une manière de penser et une manière d'être, une « philosophie » de l'homme en tant que *personne*, une personne dont la réalisation, ou le devenir de soi, sont conditionnés — et Ion Vianu insiste là-dessus en s'en référant à Marx — par les efforts de l'humanité, de la société tout entière en vue de liquider le désaccord entre « l'essence humaine » et « l'existence inhumaine ».

Il est impossible, à propos de Ion Vianu, de ne pas identifier dans cette sagesse cristallisée dans une suite de réflexions concises sur la nature humaine — trop « pondérées » pourtant pour être vraiment révélatrices — l'un des traits de la pensée de son père, le regretté Tudor Vianu, esthéticien et penseur remarquable. Chez

ce dernier, le goût pour l'idéal classique de l'homme, pour son harmonie intérieure, signifiait avant tout la compression des impulsions alarmantes de notre être. Chez Ion Vianu, cela se traduit par un affrontement paisible, presque serein, des tensions cachées du moi. Là où Tudor Vianu se serait arrêté sur le territoire du « drame humain », Ion Vianu s'avance résolument, tout en gardant son équilibre, et en cherchant à concilier les impératifs de la rationalité scientifique avec les exigences « vagues » de la zone de frontière, du terrain clair-obscur qu'il foule. Il y a cependant un point de rencontre, en profondeur, des deux Vianu. Considérant le travail comme un acte artistique, Tudor Vianu recommande de vivre selon le modèle d'organisation autour d'un but que représente par excellence l'œuvre d'art. Dans le dernier essai de son livre (esquisse pour une future étude) Ion Vianu propose une « théorie» du rêve comme œuvre d'art, fondée sur les éléments communs des termes de comparaison: langage en images, caractère structuré, pouvoir de signification ou de symbolisation. L'idée, évidemment discutable en soi, n'en est pas moins symptomatique en ce qui concerne les rapports entre l'optique de Ion Vianu et la pensée de Tudor Vianu. Si, comme il a été dit plus haut, le père envisageait la vie, et plus précisément la vie manifeste ou consciente, comme une œuvre d'art, ne peut-on dire que le fils, en appliquant le même repère au rêve, c'est-à-dire à la vie latente ou subconsciente, prolonge la vision paternelle sur l'autre plan du problème? Vision — il nous faut le souligner — d'essence humaniste dans les deux cas, avec cette différence qu'au fondement classique de l'humanisme de Tudor Vianu, Ion Vianu ajoute certaines conquêtes de l'humanisme moderne sur le terrain des relations conscient-subconscient.

Ainsi donc, *Style et personne* dépasse l'intérêt littéraire et le plaisir esthétique provoqué par les pages de commentaire critique proprement dit, pour nous inviter à méditer sur la nature et les sens possibles de l'existence de l'homme, et sur les voies de la connaissance en général.

MIHAÏL PETROVEANU

# CONSTANTIN CIOPRAGA: LA PERSONNALITÉ DE LA LITTÉRATURE ROUMAINE

**ÉDITIONS JUNIMEA**

Auteur d'un récent recueil de poèmes *(Écran intérieur*, 1975), Constantin Ciopraga (né en 1916), a, depuis longtemps déjà, acquis la notoriété par ses ouvrages de critique et d'histoire littéraire. Fidèle au rythme qu'il a adopté au cours de la dernière décennie, le critique fait imprimer en moyenne un nouvel ouvrage

par an, mettant en évidence non seulement la fécondité de sa plume, mais aussi le caractère systématique et organisé de sa recherche, qui porte sur des œuvres dont les auteurs ont entre eux de sensibles affinités. Tout en consacrant des monographies à des écrivains roumains de premier ordre — Calistrat Hogaş, G. Topîrceanu, Mihaïl Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu — Constantin Ciopraga a élaboré également d'amples études à caractère historique et comparatiste, telles que *la Littérature roumaine de 1900 à 1918* (continuée par *la Littérature roumaine de 1918 à 1944)* et *la Personnalité de la littérature roumaine.* Ce dernier ouvrage' organisé en trois sections (I. *Constantes et métamorphoses ;* II. *Quelques résonances ;* III. *Projections au plan universel)* énonce dès le début, par son sous-titre (« Un essai de synthèse ») l'objectif poursuivi par l'auteur.

Le concept de « personnalité » de la littérature d'un peuple est cerné — Constantin Ciopraga évitant les risques d'une définition rigide — dès les premières pages du volume. On reconnaît au phénomène littéraire national — considéré comme un « autoportrait collectif, ample tableau en mouvement » — une spécificité du contenu aussi bien que de la forme, une « particularité spirituelle » manifestée par certaines œuvres, certains thèmes et certaines modalités d'aborder le réel. Précisant le caractère rigoureusement matérialiste d'un concept au nom duquel ont été maintes fois invoqués des arguments irrationalistes, l'auteur souligne qu'il s'agit d'un *genius loci* historiquement modifiable, « synthèse des facteurs psycho-physiques définissant une réalité en marche ».

On avance que les composantes primaires de la spécificité de la culture roumaine sont impliquées par son fonds ethnique, par les particularités spirituelles des civilisations dace et romaine, dont la fusion a déterminé la configuration, le « style » de l'âme de notre peuple. En partant de là, Constantin Ciopraga développe un « succinct panorama historique » des prises de conscience graduelles du phénomène culturel autochtone, le processus étant suivi depuis les chroniqueurs du seizième siècle jusqu'aux auteurs modernes. On suit également le caractère plus ou moins synchrone des manifestations littéraires roumaines par rapport à d'autres littératures d'Europe. L'auteur est surtout intéressé par les conséquences de cette synchronisation: l'interprétation par exemple des grands thèmes classiques ou romantiques, comme effet non pas d'un mimétisme, mais d'une puissante détermination intérieure. En ce contexte, il est significatif que dans la littérature roumaine le classicisme — en fait, un « sous-classicisme anachronique » tardif — et le romantisme — synchrone, lui, avec le romantisme européen, s'épanouissant après 1830 — n'apparaissent pas à l'état pur, étant caractérisés tous deux par « un processus de complémentarité et de synthèse. »

L'auteur met également en évidence d'autres traits propres à la littérature roumaine, que les titres des sous-chapitres exposent succinctement: *Ouverture vers l'universel ; La nature — composante existentielle* ; *Un tragique adouci* ; *De la polyvalence d'un sentiment* ; *La tentation du style narratif*, etc. Usant d'une vaste érudition, opérant des rapprochements révélateurs, parfois inédits, entre les œuvres les plus diverses, le critique dégage la spécificité de la littérature roumaine, tout en soulignant qu'elle s'articule sans effort dans l'ensemble de la littérature universelle.

Un chapitre substantiel est consacré aux mythes et aux éléments mythiques transposés dans la littérature « cultivée », l'accent portant sur ceux (tableau de la Dacie mythique, mythologie autochtone

de la « forêt anhistorique » ou de l'univers aquatique) qui ont attiré de grands écrivains, parmi lesquels Mihaï Eminescu, Mihaïl Sadoveanu, V. Voïculescu, Lucian Blaga. Des chapitres structurés de façon analogue signalent les traits qu'ont acquis dans le contexte culturel roumain d'autres catégories littéraires relevant de la composition (le fantastique) ou des thèmes (atmosphère balkanique ou byzantine). La technique du critique consiste à poser une définition, à y revenir avec des précisions théoriques d'ordre général, et enfin à illustrer la manifestation du phénomène en question dans la littérature roumaine. Cette méthode n'est cependant pas suivie avec rigidité: dans ses généralisations mêmes, Ciopraga introduit de nombreux exemples, l'exposé de ses théories est souple, insistant de façon différenciée sur un sujet ou un autre, en fonction de leur importance; le matériel s'organise en mosaïque, et le discours, alerte, captive le lecteur. L'essayiste connaît l'art des formules à l'emporte-pièce, où il surprend l'essence même des œuvres analysées (*Le Prince* de Eugen Barbu, *les Seigneurs du Vieux Castel* de Mateï Caragiale, etc.).

Les chapitres de la deuxième section du volume, autant de micro-monographies centrées chacune sur l'œuvre d'un grand écrivain roumain, sont intégrés organiquement dans « l'essai de synthèse ». On ne se propose pas de répertorier exhaustivement les particularités de ces auteurs, mais d'en signaler les traits révélateurs pour la spiritualité roumaine en son ensemble. Chez Eminescu, on signale la présence d'un « temps élastique » et du « sentiment du devenir ». Le monde de Creangă est « figé, établi, sûr de lui-même, résultat d'une lente sédimentation, d'où la fermeté assurée des personnages ». Sont analysés avec pertinence les ressorts du comique chez Caragiale — précurseur, à plusieurs égards, du théâtre absurde — et, en même temps, leur détermination socio-historique. Chez Mihaïl Sadoveanu on remarque un humanisme aux accents voltairiens, la propension vers le fabuleux, une attitude active et contemplative à la fois, l'importance de la nature et des rythmes de l'univers, le caractère monumental, le rôle particulier de l'histoire tandis que chez Liviu Rebreanu on relève la structure circulaire des romans, la prééminence des thèmes ruraux, l'expression cultivée en tant que *moyen* et non pas comme un but. D'autres chapitres sont consacrés à Lucian Blaga, Ion Barbu, Tudor Arghezi, G. Călinescu ou aux romanciers roumains « proustiens », la section s'achevant par un succinct panorama des tendances contemporaines, y compris chez les plus jeunes auteurs.

Si les chapitres isolés affectionnent le ton plus libre de l'essai, la construction du volume est rigoureuse et s'ordonne selon les éléments constitutifs « de toute littérature: la vie, la mort, l'histoire, la nature, les débats sociaux ». Ces coordonnées d'un caractère universel n'intéressent pas ici en elles-mêmes, mais par les approches qu'elles ont occasionnées. Récapitulant et synthétisant, dans la dernière partie de l'ouvrage, les traits de la « personnalité de la littérature roumaine », Constantin Ciopraga, se fondant sur l'importance des œuvres qui manifestent cette « personnalité » dans le cadre du trésor des valeurs universelles, en conclut que le phénomène national, dont l'évolution s'est relativement accélérée depuis quelque cent ans, a atteint l'âge de sa pleine maturité.

NICOLAE BÂRNA

# OVIDIU PAPADIMA :

# FORMES ET MANIFESTATIONS DE L'ÉPOQUE ROUMAINE DES LUMIÈRES

**ÉDITIONS MINERVA**

Le lecteur qui s'intéresse à l'évolution de notre culture contemporaine allie le nom d'Ovidiu Papadima pour le moins à quelques titres, devenus ceux d'ouvrages de référence, parus durant plus de trente ans d'une intense activité de critique, d'historien littéraire et d'explorateur du folklore roumain. Je me réfère à *Une vision roumaine du monde*, aux deux éditions de l'étude consacrée à *Octavian Goga* et aux ouvrages *les Créateurs et leur monde* (recueil de chroniques, études et articles, sur des auteurs de l'entre-deux-guerres), *Anton Pann, les Ecrivains et les sens de la vie.* Il conviendrait, pour compléter le tableau, d'y ajouter de nombreux autres titres ainsi que des contributions substantielles insérées dans des volumes collectifs publiés par l'Institut d'histoire et de théorie littéraire « George Călinescu » de Bucarest.

Le récent volume *Formes et manifestations de l'époque roumaine des lumières* représente bien plus que n'en dit son titre, le sujet y étant examiné en étroite corrélation avec l'ensemble du courant européen, tel qu'il s'est manifesté de façon synchronique et diachronique au XVIII^e s., avec ses anticipations et ses prolongements dans le temps. Ainsi donc, l'auteur traite des aspects de l'époque roumaine des lumières, par rapport néanmoins à d'autres coordonnées (ouest, est et sud-européennes) de ce mouvement d'idées, ses recherches ayant pour point de départ la fin du Moyen Age roumain et pour point d'arrivée le romantisme transylvain du milieu du XIX^e s. En effet, Ovidiu Papadima ne fixe pas les limites de l'époque roumaine des lumières, comme le fait par exemple un autre chercheur, D. Popovici, « entre 1779 – date à laquelle parut le *Livre de prières* en caractères latins, de Samuïl Micu — et 1829, date de la traduction en roumain des *Méditations* de Lamartine par Ion Heliade Rădulescu. Il invoque d'autres chercheurs, tels Miron Constantinescu, Al. Duţu, aux fins de repousser les origines de l'époque roumaine des lumières sinon jusqu'aux grands chroniqueurs, dont l'érudit Dimitrie Cantemir, du moins jusqu'au milieu du XVIII^e s. Pour confirmer cette hypothèse — émise par lui aussi bien que par d'autres — il prospecte tout le XVIII^e s. roumain, par le truchement des publications qui nous en sont restées et surtout des manuscrits parvenus jusqu'à nous, en vue justement de démontrer que cette période ne constitue d'aucune façon un hiatus dans notre culture.

A l'appui de l'extension — en direction du passé — de l'époque roumaine des lumières, Ovidiu Papadima fournit un argument de plus. Des « nouveaux résultats des recherches entreprises au sujet des débuts de notre poésie moderne », écrit-il, « il résulte clairement que les premiers Văcărescu, Conachi, et tous les poètes moins importants et moins connus d'autrefois, groupés autour d'eux, n'ont fait que poursuivre un tracé plus ancien, celui de la « chanson profane » — étroitement apparentée à la « petite poésie » occidentale et notamment française —, dont les débuts peuvent avec certitude être situés, en Transylvanie au moins, vers le milieu du siècle ».

Et, pourtant, les limites dans le temps de l'époque roumaine des lumières semblent être plutôt celles qu'indique D. Popovici et que O. Papadima approuve, au fond, lui-même, lorsque — se rapportant

à l'évolution des lumières dans les pays voisins — il précise: « Tout comme l'époque roumaine des lumières, l'époque grecque naquit, elle aussi, plus tard, au XVIII^e s., surtout après 1770, et se poursuivit dans la première moitié du XIX^e s. » Ainsi donc, l'époque roumaine des lumières s'intègre à la période d'affirmation, chez nous, de l'Ecole transylvaine et des débuts de l'action culturelle-scientifique d'un Ion Heliade Rădulescu et d'un Gheorghe Lazăr, en Valachie, ou d'un Gheorghe Asaki, en Moldavie.

Les conditions socio-politiques et historiques difficiles des Pays Roumains ont, en fait, déterminé la configuration de l'époque roumaine des lumières, comme cela s'est passé aussi chez les peuples voisins et opprimés du sud-est européen, ainsi que le prouve, on ne peut plus éloquemment, Ovidiu Papadima. Dans notre cas, il importait de démontrer l'origine latine et la continuité de l'élément roumain en Dacie — lesquelles étaient contestées ou mal interprétées; il s'agissait aussi de gagner la bataille pour l'accession des masses populaires à la lumière de la science et aux bienfaits de la civilisation; en outre, on poursuivait la culture de la langue nationale, de sentiments éthiques dans les rangs de la jeune génération, etc. — desiderata qui n'étaient pas seulement les nôtres, à l'époque et dans cette partie de l'Europe. Cela étant, il restait, certes, peu de temps pour la grande littérature. Sans parler de l'absence dans nos parages d'une tradition littéraire d'une plus longue haleine, comme dans les pays occidentaux bénéficiant d'une ancienne culture. L'« Aufklärung » de Joseph II, de pair avec la « monarchie éclairée », nom dont Catherine II de Russie baptisa son absolutisme — pour ne plus parler de l'oppression ottomane — ne toléraient rien de plus.

L'exploration de tout le XVIII^e s. littéraire et culturel roumain (et, nous l'avons, vu, pas seulement roumain !), de ses facettes connues et moins connues, revêt en quelque sorte un caractère de roman (parfois picaresque). D'ailleurs l'ouvrage tout entier du professeur Ovidiu Papadima semble être le récit, formé de maints épisodes, d'une « sortie au grand jour » — grâce à une compréhension argumentée, bien fondée, des intérêts nationaux ainsi qu'à l'accession aux bienfaits de la science, de la culture et des arts, à la veille des grandes créations littéraires roumaines et à un moment crucial de l'histoire.

HRISTU CÎNDROVEANU

# ION COCORA: SPECTATEUR COMME AU THÉÂTRE

**ÉDITIONS DACIA**

Le titre du livre de Ion Cocora, jeune poète et critique, est un vers emprunté avec une inflexion auto-ironique à un poème du grand Mihaï Eminescu; en réalité, Cocora ne se contente pas d'être un simple « spectateur ». Il émet des observations intéressantes aussi bien sur les textes dramatiques que sur les représentations engendrées par ceux-ci.

N'étant, au fond, qu'un recueil de chroniques théâtrales (la plupart d'entre elles publiées d'abord dans les pages de l'hebdo-

madaire « Tribuna » de Cluj), le livre présente de l'intérêt (dans le contexte de la critique théâtrale roumaine, peuplée — ces derniers temps — par un impressionnant nombre de volumes similaires) grâce à un triple mérite: *a)* celui de couvrir un espace géographique assez vaste (dans ses pages sont analysés les spectacles réalisés dans plus de la moitié des théâtres du pays); *b)* celui d'accorder un rôle prioritaire à la jeune génération de metteurs en scène roumains (pas moins de vingt-deux, frais émoulus de l'Institut d'Art théâtral et cinématographique y figurent avec au moins un spectacle chacun); *c)* celui d'exprimer le pouls réel du mouvement théâtral national pendant six saisons successives (le plus ancien spectacle commenté étant *Ce soir on improvise* de Luigi Pirandello, réalisé, durant la saison 1969—1970, par le metteur en scène italien Magelli, et le plus récent, *l'Oiseau Shakespeare* de D. R. Popescu, représentation de la saison dernière d'un texte roumain contemporain).

Après avoir, dans son article introductif, fixé la place qui revient au critique dans la galaxie théâtrale, Cocora (qui achève son argumentation par une citation de l'œuvre d'un remarquable auteur roumain de l'entre-deux-guerres, Mihaïl Sebastian: « C'est une évidence et une banalité de dire que l'art de l'acteur est éphémère. Cet art a néanmoins une seule chance de durer et cette chance lui est offerte par la critique théâtrale ») passe à l'acte critique proprement dit en nous présentant trois génériques différents: *Hypothèses, Jeunes metteurs en scène* et *Théâtres*. Même chose des chroniques dramatiques de dimensions inégales, touchant des spectacles non moins inégaux, réalisés par des générations inégales — au point de vue de l'âge.

Il est intéressant de suivre dans le volume les nuances, les sous-textes et les interprétations absolument opposés qu'acquiert un même texte, par exemple *Une nuit orageuse* (la comédie du classique Caragiale), dans trois mises en scène différentes. Ainsi, à Brașov, dans la vision du doyen de la mise en scène roumaine, Sică Alexandrescu (disparu depuis), une catégorique primauté était accordée au texte, lequel était parcouru dans une « lecture fidèle », la mise en scène refusant systématiquement de s'en départir. « Le texte dramatique classique conserve ses significations, l'interprétation ne cherchant pas d'autres repères que ceux qu'elle possédait initialement. » La même pièce, dans l'interprétation du représentant de la génération moyenne de metteurs en scène, Lucian Giurchescu (réalisateur lui aussi, de même que Sică Alexandrescu, de la mise en scène de plusieurs pièces appartenant à la dramaturgie universelle), devenait un prétexte pour affirmer la personnalité du directeur de scène qui, visiblement, déplaçait presque tous les accents « classiques » de la partition. (Grâce à la tournée effectuée, il n'y a pas longtemps, par le Théâtre de Comédie de Bucarest, le spectacle est connu aujourd'hui en République Fédérale d'Allemagne, en Suède, au Danemark.) Enfin, à Baïa Mare, Magda Bordeïanu, la plus jeune des metteurs en scène de cette comédie, a offert « une vision nettement cinématographique qui — par ses solutions les plus heureuses et bien entendu toutes proportions gardées — rappelle « les trouvailles de Chaplin et de Buster Keaton ».

Telle serait donc, d'après ce livre, l'évolution de la pensée contemporaine, discutable, certes, dans tous ses éléments, au sujet d'un texte classique. Mais on peut y suivre également l'évolution de la pensée d'un seul metteur en scène (Dinu Cernescu, par exemple) par rapport à l'œuvre de Shakespeare (auteur préféré de Cernescu). Ainsi, dans *Mesure pour mesure* (autre spectacle de grande circulation), « la tragédie est déplacée d'un personnage quelconque à toute une couche sociale »; dans *Hamlet* (représentation revenue depuis peu d'une tournée en République Fédérale d'Allemagne, en France et au Portugal), de l'avis de l'auteur du

volume, la tragédie appartient uniquement à la « solitude de l'individu ».

Symptomatiques — pour une décennie déterminée de théâtre roumain — les chroniques de Ion Cocora s'efforcent de remplir non seulement un rôle historiographique, mais aussi, comme nous avons essayé de le prouver, un autre, afférent à l'esthétique théâtrale.

BOGDAN ULMU

# ELEONORA COSTESCU: GHEORGHE PETRAŞCU

**ÉDITIONS MERIDIANE**

L'étude d'Eleonora Costescu, illustrée par une riche gamme de reproductions en noir et blanc et en couleurs, disséminées selon les nécessités de l'argumentation, se propose d'analyser les structures de l'œuvre de l'un des grands peintres roumains de la première moitié du siècle, œuvre d'une marquante individualité, représentative néanmoins de l'école roumaine de peinture. Evitant de dresser un inventaire des ouvrages ou des techniques, l'analyse s'efforce de mettre en lumière les coordonnées majeures de l'œuvre de Gheorghe Petraşcu, les éléments biobibliographiques étant groupés dans les annexes.

Un premier chapitre, destiné à définir les principaux traits caractéristiques de l'école roumaine de peinture, offre les prémisses nécessaires à la compréhension du climat dans lequel Petraşcu créa. Il va de soi qu'on ne saurait, en quelques pages, énumérer didactiquement et d'autant moins épuiser les nombreuses formules et influences qui, de Nicolae Grigorescu à nos jours, jouèrent quelque rôle dans la peinture roumaine. Certaines caractéristiques peuvent cependant être soulignées — et elles le sont — tels la vocation des synthèses, le maintien d'un rapport intime entre l'artiste et la nature.

On peut dans l'œuvre de Petraşcu constater, affirme l'auteur, l'absence de toute velléité de l'artiste d'être — ou de devenir — autre chose que ce qu'il se sent être. Le peintre se concentre sur son propre moi, ne se laissant pas tenter par les innombrables expériences possibles à une époque où la majorité des créateurs essayent de traverser, dans le plus bref délai possible, les vécus les plus divers sinon les plus contradictoires. Cette attitude le détermine, d'une part, à aborder un répertoire thématique restreint, et d'une autre, à renforcer d'une manière exceptionnelle l'expression chromatique. D'ailleurs, à ce niveau de réalisation artistique, le « motif » n'intérese presque plus, une analogie s'imposant avec les célèbres, dans le domaine de la musique, « variations sur un seul thème ».

Dans la peinture de Petraşcu prédomine une vision calme, découlant en partie de son tempérament et en partie empruntée aux formules de composition, d'une concision portée au maximum, propres à notre ancienne peinture de fresques et d'icônes ainsi qu'à la représentation spatiale byzantine. Chez Petraşcu cependant, cet espace rigoureusement fixé est chargé de violentes explosions chromatiques qui confèrent à l'ensemble, savamment équilibré, une tension d'un grand dramatisme.

Le mouvement, dans les compositions de l'artiste, se fige en une substance dense qui essaye d'arrêter le temps. Jusqu'aux motifs se trouvant sous le signe de l'éphémère *(Femme au bord de la mer*, par exemple) qui s'immobilisent et font dissoudre

GHEORGHE PETRAŞCU : Autoportrait

dans un tout différents moments de l'écoulement du temps. La matière picturale, dure, a une apparence d'émail et de pierre précieuse, minéralisation qui confère aux plus banals des motifs le frisson du fantastique. L'artiste essaye de créer sur la toile un monde de significations bivalentes dans lequel la couleur sonde et reconstitue la matière dans les limites préétablies par des exemples existant dans la nature. Des exemples et non pas des modèles, l'objet n'étant pas copié mais réinventé d'une manière picturale, selon des lois et des structures tout aussi rigoureuses que celles qui existent dans l'univers environnant. Intéressante, dans ce contexte, est la remarque que fait Tudor Vianu au sujet des autoportraits du peintre: « Petraşcu s'observe soi-même pour se sentir vivre et, en quelque sorte, pour étudier son destin . . . »

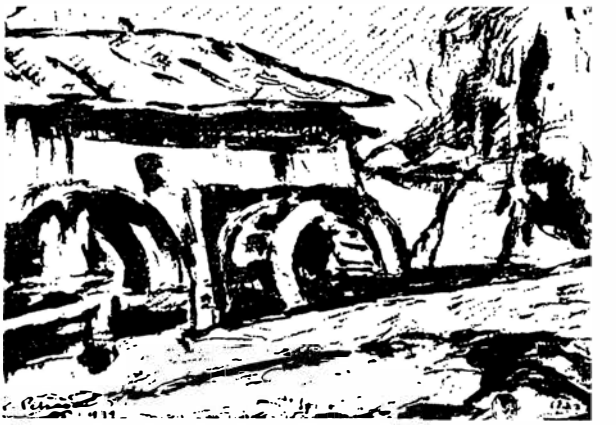
La couleur, cristallisée dans le solide édifice de la composition, est posée par l'artiste dans les moules du dessin et pourrait se suffire à elle-même. A l'instar de Rouault, Petraşcu amplifie même les modalités d'expression de la vaste gamme chromatique pour les fixer, finalement, en des visions figuratives d'origine classique, reflet philosophique de la complexité d'un monde soumis à la rigueur de l'investigation rationnelle. Point de départ qui permet de greffer certaines tensions dramatiques sur les supports les plus communs. Si bien que les tableaux du maître resplendissent en de somptueuses harmonies picturales qui évoquent un monde de rêve coulé dans une substance à part, possédant ses propres qualités et lois.

Petraşcu ne s'est jamais proposé de reproduire la « matière » dans laquelle est confectionné un certain objet. La matière qui le préoccupe est exclusivement la matière picturale, ce tout unique obtenu au moyen de l'interdépendance des couleurs. Une harmonie chromatique en soi, mais non pas pour soi. L'objet reconstitué par le truchement des éléments picturaux se charge de tensions qui, à première vue, surprennent et évoquent des dépôts archaïques, la lave pétrifiée de lointains processus géologiques. Même sommaire, l'analyse discerne dans ces hypostases picturales une profonde spiritualité. « Nous recevons du monde extérieur ce que nous-mêmes y avons mis», disait Humboldt. Et pour Petraşcu, recréer la matière signifiait, certes, se rapprocher du concret de la réalité objective en déchiffrant une essence, au-delà de l'apparence. Une investigation qui, à l'époque de sa formation, débarrassa l'artiste des méthodes de la peinture romantique, de l'abord du sujet par les moyens de la littérature. Le goût du peintre pour le romantique, penchant qui néanmoins existait chez lui, se réalise d'une toute autre manière. Ses paysages vénitiens sont, en ce sens également, révélateurs. Les savantes combinaisons de couleurs crues créent, dans l'espace des portiques et des fenêtres, une atmosphère secrète, les façades miroitent en d'orientales harmonies chromatiques. Comme d'habitude, le motif demeure

une occasion pour l'expression d'expériences vécues, pour des investigations intérieures.

Si pour Nicolae Grigorescu la couleur était un messager direct et pour Luchian une métaphore, chez Petraşcu elle devient l'instrument d'analyse d'un monde lourd de matérialité, fait de menus conflits, une harmonie des dissonances obligées par la force du noir des contours à coexister dans les formes statistiquement conçues. Le procédé n'est certes pas nouveau, mais nul impressionniste n'a jamais réalisé une pareille surtension du contraste simultané des couleurs appliquées, crues, directement sur la toile, selon la technique du premier jet, jamais retouchées et sans mélange. Les couleurs primaires restent dissociées. Le blanc et le noir ont la valeur de couleurs locales, la lumière et l'ombre se transforment en couleur. L'espace se recompose miraculeusement des bandes du spectre éclaboussées de blanc et de noir. Les plans éloignés brillent avec la même intensité, la distance étant suggérée non pas par des différences d'estompage, mais par des éclats qualitativement différents. Le rouge, à l'arrière-plan, devient violet, le vert — bleu et le jaune — orange ou vert, l'espace étant ainsi réalisé au moyen de la couleur dans les limites décoratives bidimensionnelles.

A l'aide de pareilles observations, la synthèse entreprise par Eleonora Costescu réussit à reconstituer dans une remarquable mesure l'univers de pensées et de sentiments créateurs qui gouverna le pinceau de Gheorghe Petraşcu, l'un des principaux représentants de l'école roumaine de peinture de l'entre-deux-guerres.



GHEORGHE PETRAŞCU: Moulin sur la Ialomitza

Un artiste qui, de par sa manière caractéristique de conjuguer le classique avec le moderne, et au-delà de sa structure spirituelle individuelle, appartient à un certain éthos autochtone en tant que synthèse stylistique entre l'objectif et le subjectif. Aujourd'hui encore, la sobre mesure de ses toiles ressuscite avec la même force, dans l'esprit de celui qui les contemple, tout un monde d'émotions cristallisées en de savants contrepoints chromatiques.

★

# JULIANA DANCO ET DUMITRU DANCO: LA PEINTURE PAYSANNE SUR VERRE DE ROUMANIE

**ÉDITIONS MERIDIANE**

Impressionnant par ses dimensions et par la qualité de sa présentation: 150 planches en couleur sur papier chromé, en offset, explications détaillées et 125 pages de texte, cet album (paru en roumain, en français et en allemand) peut à juste titre être considéré comme le plus complet — et le plus représentatif — des ouvrages consacrés jusqu'ici à la peinture paysanne sur verre. Il ne saurait être

question, en l'occurrence, d'une étude exhaustive, qui requerrait au préalable un inventaire total — action qui jusqu'ici, n'a pu encore être menée à bien. Néanmoins, opérée avec une grande rigueur scientifique, la recherche se fonde sur les principes utilisés par les chercheurs précédents, mentionnés d'ailleurs dans la bibliographie sélective qui accompagne l'ouvrage.

Dans les premiers chapitres, les auteurs s'emploient à délimiter la place de la peinture sur verre dans la vie artistique et spirituelle du paysan, au terme d'une recherche méthodique des zones de genèse s'étalant sur une vingtaine d'années et plus — ainsi que nous l'indique la préface. Les auteurs ont pris contact direct avec les habitants de la Transylvanie, zone où la peinture sur verre est en honneur, et où le fonds autochtone ancestral ne laisse pas d'être encore vivant. C'est un monde où les mythes anciens, corroborés aux éléments chrétiens ont été repensés par comparaison avec le milieu ambiant qu'ils reflètent en dernière instance. D'où il découle que l'icône sur verre, passant outre à sa signification d'objet du culte, acquiert un sens social. Le canon byzantin des maîtres imagiers traditionnels est brisé, les compositions savantes à perspective inverse, où les attitudes hiératiques perpétuaient à travers les siècles les principes et les lois d'une société totalement différente ont fait place à des compositions « naïves » qu'anime l'exubérante invasion des couleurs.

Il est hors de doute que l'apparition du verre, en tant que support de la peinture, a été un facteur de grande importance pour la genèse du nouveau procédé. Connu depuis l'antiquité, le verre ne devient un matériau accessible qu'après l'an 1500, époque où on commence à le fabriquer dans des ateliers spécialisés. Intéressante s'avère, de ce point de vue, la liste des *glăjării* (verreries) transylvaines que nous donnent les auteurs de l'étude, liste établie d'après les documents de l'époque et qui permet de suivre le processus de pénétration du nouveau métier sur le territoire roumain. Une fois appliquée sur le verre, la couleur acquiert des caractéristiques inédites: elle devient à la fois transparente et brillante, propriétés qui, jointes à un prix de revient relativement modique, expliquent en une grande mesure le succès du nouveau produit. Les auteurs ne manquent pas de passer aussi en revue les emprunts — certains ou possibles — qui ont contribué à l'apparition et au développement de la peinture rustique sur verre: si les modalités techniques proprement dites (dont le rôle est important mais non déterminant pour la genèse du procédé) ne sont évidemment pas autochtones, elle est, en tant qu'objet d'art, une forme d'expression originale, propre aux verriers roumains.

Pour mieux comprendre les besoins spirituels auxquels a répondu la peinture paysanne sur verre, il importe de rappeler ne serait-ce que très succinctement — quelques jalons sociaux et politiques de l'époque. Remontant au XVIII^e^ et au XIX^e^ siècles, au cours desquels les autorités des Habsbourg intensifiaient en Transylvanie leurs mesures de dénationalisation de la population roumaine, les auteurs montrent que le métier de peintre sur verre s'inscrit sur une aire bien plus large, celle des manifestations culturelles à prépondérance nationale; on la retrouve à la source de l'activité des érudits de l'Ecole transylvaine, partisans de la philosophie des Lumières, qui ont maintenu et amplifié les sentiments patriotiques des descendants de Horia (chef de la révolte populaire de 1784—1785) et d'Avram Iancu (l'un des chefs de la révolution de 1848 en Transylvanie).

Dans un autre ordre d'idées, il nous faut indiquer que les icônes sur verre, ces véritables bijoux, brillants et innocents à première vue, ont été simplement tolérées par les autorités ecclésiastiques qui, en raison de la simplicité apparente de l'exécution, les considéraient de simples images primitives, à l'usage tout au plus des paysans et des artisans, ce qui était d'ailleurs aussi l'opinion des amateurs d'art de l'époque, habitués au raffinement du

maniérisme et du baroque tardif; c'est aux temps modernes, on le sait, que revient le mérite d'avoir modifié cette opinion et redécouvert les valeurs de l'ingénuité et de la manière de sentir populaires.

Après avoir exposé les principaux thèmes abordés par les artistes ruraux, les auteurs délimitent les foyers d'où ont irradié les œuvres en question. Certaines formules de composition ou certains détails d'exécution, ajoutés aux traits particuliers des ouvrages, sont l'apanage de quelques centres, véritables écoles dans le cadre desquelles « les secrets » des procédés ont été transmis d'une génération à l'autre. Sont analysés les traits spécifiques aux icônes de Nicula Iernuțeni, Scheii Brașovului, Făgăraș, Țara Oltului (où ont peint des maîtres imagiers bien connus, comme Savu Moga et Mateï Țimforea), ou de Lancrăm et de Laz (où résident depuis le début du XVIIIe siècle les membres de la famille Poenaru, renommés pour leur art de peintres d'icônes sur verre), Alba-Iulia, Mărginimea Sibiului ou encore certaines localités du Banat, Et pour compléter l'image du métier ou plutôt de l'art dont ils s'occupent, les auteurs ont consacré un chapitre de leur ouvrage aux peintures sur verre provenant de centres aujourd'hui disparus.

En général, l'ouvrage est convaincant, non seulement pour son information strictement documentaire — extrêmement riche d'ailleurs et utilisée avec beaucoup de discernement — mais aussi par le pouvoir qu'il possède d'évoquer en des couleurs pleines de vie un monde révolu dont les traits nous demeurent cependant familiers. Il va de soi que les œuvres reproduites dans l'album ne font qu'illustrer la démonstration. Avec leurs Saints paysans, martyrisés par des soldats étrangers richement vêtus, aux portraits assez expressifs, réalistes en tout cas, avec leurs vastes compositions où sous les habits des apôtres réunis pour la Cène, par exemple, des convives prennent part à des agapes transylvaines, les icônes reconstituent, sous nos yeux, l'histoire mouvementée de l'époque et des

Adam et Eve (Nicula, XIXe s.)

lieux où ont vécu les artisans-artistes qui les ont peintes.

Elément employé au premier chef en vue de rendre l'ensemble plus précieux, la couleur est distribuée d'une façon décorative qui reflète une conception d'un modernisme assez surprenant. Des alternances de tons chauds et froids, équilibrés d'habitude avec un sens chromatique aigu,

MATEÏ ȚIMFOREA: le Jugement dernier — détail (Cîrțișoara, 1890)

recouvrent les surfaces que délimite le dessin. L'effet, obtenu en fonction des tons prédominants, souligne d'une manière « expressionniste », le tragique ou le comique du sujet représenté, et lui confère un surplus de valences. Les scènes bibliques caractéristiques « flottent » dans un espace chargé de lyrisme, les paysages frissonnent sous le vert des pâturages ou des forêts, l'or et la pourpre revêtent les scènes les plus solennelles. On dirait que les personnages vivent leur rôle symbolique avec la spontanéité familière de la vie même. Si leurs attitudes sont semblables, puisque descendant d'un même univers spirituel, le phénomène n'affecte en rien la valeur de chaque composition, partie intégrante d'un immense autoportrait collectif, celui de la paysannerie.

A côté d'une meilleure connaissance des chefs-d'œuvre de la peinture paysanne sur verre, renommée aujourd'hui dans le monde entier, l'album permet un contact direct avec les facettes — ici dramatiques, là solaires — d'une conception du monde d'essence rationaliste, exprimée par l'acuité des observations aussi bien que par l'équilibre plastique raffiné: incontestable témoignage de l'amour du paysan roumain pour tout ce qui est art, pour tout ce qui est beau.

★

# MARIN MIHALACHE: BUCAREST VU PAR LES PEINTRES

**ÉDITIONS SPORT-TOURISME**

Il a été beaucoup parlé d'une « âme des villes », disséminée dans les vieilles murailles et les vieilles maisons, dissoute dans le brouhaha des places et des rues ou dans l'audacieuse architecture des édifices modernes. Peut-être est-ce un don — un bienfait du ciel et de la terre — reçu et interprété par les habitants selon des critères formés eux-mêmes de traditions superposées.

Reflet matériel d'une certaine synthèse opérée par les hommes entre un milieu ambiant (choisi en fonction des nécessités pratiques et, pourquoi pas, esthétiques) et les éléments constructifs nécessaires à une collectivité se trouvant à un échelon bien déterminé de son évolution — la ville peut être considérée comme l'un des exemples les plus éloquents « d'œuvre collective ». Il est clair cependant que la notion du beau, dans sa commune acception, ne peut comprendre ni recouvrir que partiellement la complexité du phénomène.

Dédié à la ville de Bucarest, telle qu'au cours des temps l'ont vue les peintres, l'album de Marin Mihalache (dont la version française est signée par Aurel George Boeşteanu) groupe en 112 reproductions, en blanc et noir ou en couleurs, une sélection remarquable de l'œuvre des plus marquants parmi les artistes roumains. Et pas uniquement roumains. En jetant son dévolu, pour les premières planches, sur certaines œuvres des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, portant les signatures de Williams Wats *(Le Palais Curtea Nouă et le Monastère Mihaï Vodă*, d'après un dessin de L. Mayer, 1793), Charles Doussault *(L'Auberge de Manuc*, 1841), A. Preziozi *(Vue du haut de la Tour de Colţea* et *la Dîmbovitza au pont Radu Vodă*, 1869), Michel Bouquet *(Podul Calicilor — Le Chemin des Gueux)*, l'auteur reconstitue la ville pittoresque d'autrefois, images surprenantes et inédites pour le voyageur étranger. Ce sont là des gravures et des dessins d'une valeur plutôt

documentaire, mais qui, pour un bon connaisseur de Bucarest, comprennent des silhouettes familières, intégrées aujourd'hui dans un tout autre décor.

Documents aussi, mais d'une tout autre facture, s'avèrent dans les planches suivantes les reproductions de tableaux dus aux classiques de l'école roumaine de peinture. Les motifs urbains y sont interprétés; la disposition des plans, le choix des teintes expriment une vraie synthèse existentielle, celle de peintres profondément intégrés à une ville qu'ils aiment. *Le kiosque du quartier Filantropia*, tableau remarquable de Ştefan Luchian, en nous montrant une modeste construction périssable, entourée de la neige grise des abords de la ville, nous permet de connaître l'univers tourmenté, tragique même, de l'un des plus grands peintres roumains. De ce point de vue, le voisinage, dans l'album de la peinture de Nicolae Grigorescu: *Dan le jardin, à Cotroceni* ou de celle de Theodor Aman: *Le jardin du peintre*, œuvres saturées de couleurs calmes, témoignages de tempéraments artistiques équilibrés et optimistes, nous paraît des plus significatifs.

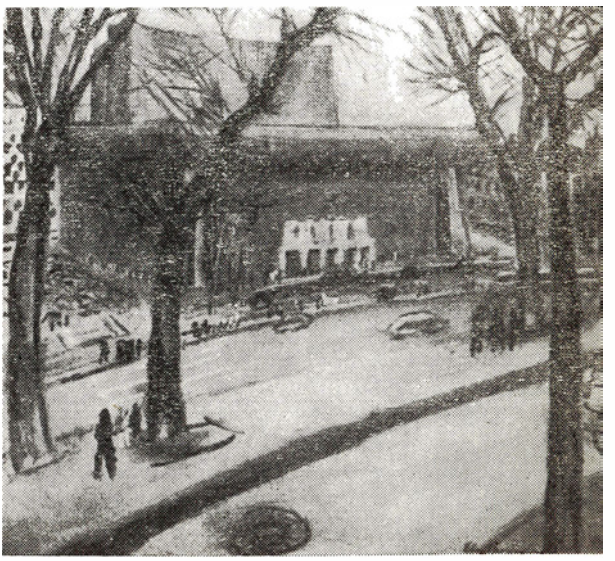
Attirés par le contraste du centre et de la périphérie, les peintres roumains de l'entre-deux-guerres — Gheorghe Petraşcu, Nicolae Dărăscu, Jean Al. Steriadi, M.H. Maxy, Lucian Grigorescu, Henri Catargi — ont brossé, de préférence, le spectacle chromatique des ruelles vétustes des faubourgs, avec leurs vieux arbres et leurs recoins tranquilles. Evidemment, l'on trouve aussi, dans l'album, des vues d'ensemble, des images dans lesquelles le principal personnage est la ville même, vue comme une synthèse propre, originale, de styles et d'influences diverses, comme un tout en continuelle transformation, jalonné, çà et là, par la permanence de ses monuments les plus durables et les mieux construits.

A en juger sur la sélection opérée, l'auteur de l'album se propose de saisir surtout *le devenir* de la ville, évitant l'excès de couleur locale. Et il s'agit d'un devenir qui n'est pas lié à la seule évolution architecturale, puisque les planches consacrées à des monuments lourds d'histoire voisinent avec des tableaux qui expriment les sentiments et les émotions d'artistes devenus témoins de leur temps.

L'explosion de renouveau qui transforme aujourd'hui Bucarest, sujet abordé dans les multiples modalités d'expression des peintres et des graphistes contemporains, se détache en tant que note majeure dans les œuvres dont la seconde partie de l'album nous offre la reproduction. Voici de nouveaux édifices monumentaux, tels le Théâtre National (Micaela Eleutheriade), la Salle du Palais (Marius Bunescu, V. Dobrian), l'hôtel « Intercontinental » (Viorel Mărginean), qui caractérisent le profil actuel de la ville, et voici de nouveaux quartiers (Eugen Popa, Dumitru Ghiaţă) qui les uns et les autres se sont organiquement intégrés au vieux Bucarest, héritant d'une tradition pleine d'originalité.

Le nombre des peintures, dessins ou aquarelles qui ont pour thème les images bucarestoises est très grand. Difficile à réaliser, la sélection — comme l'explique Marin Mihalache dans sa présentation

MICAELA ELEUTHERIADE: le Théâtre National



(traduite en anglais, en français et en allemand) — a été faite dans le dessein d'offrir au moyen d'images caractéristiques de l'évolution de la ville, un profil aussi suggestif que possible. Elle a tenu compte pour chaque période, non seulement du critère de la valeur artistique, mais aussi des divers points de vue exprimés. Plus encore, l'auteur s'est efforcé, en analysant ceux-ci, de détacher les traits concrets propres à la capitale des bords de la Dîmbovitza.

De la sorte, l'album permet non seulement une incursion d'une incontestable valeur documentaire dans l'histoire de Bucarest, mais aussi un périple sentimental à travers les rues et les parcs d'une ville en incessante transformation, mélange irrésistible dans lequel le vieux et le neuf, organiquement fondus, reflètent une fois de plus cette vocation des synthèses tellement propres à la spiritualité roumaine.

MIHAÏ PASCU

## ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS

● Les Editions « Ithaca Press » de Londres ont fait paraître une plaquette intitulée *Twelve Poems* (Douze poèmes) de Gheorghe Tomozeï dans la version du poète Peter Jay. C'est du recueil portant le nom de *Machineries romantiques* confié par l'auteur aux Éditions Eminescu de Bucarest, qu'ont été choisis les douze poèmes en question.

● Le numéro 15 du cahier de littérature universelle « The Invisible City », qui paraît à Fairfax, en Californie, a dédié une de ses pages à la littérature roumaine. Elle comprend des vers de Lucian Blaga *(Anniversaire, l'Oiseau malade*, et *l'Ame du village)* traduits par Virgil Nemoïanu et Peter Jay, ainsi que d'Ana Blandiana *(Te souviens-tu de la plage?, Du pays d'où nous venons, Tu ne vois jamais les papillons, Naguère les arbres avaient des yeux)* dans la traduction de Hazel Wilson et Peter Jay.

● *Ein Sonnabend in Veritas* (Samedi à Veritas) de Mircea Radu Iacoban, traduit par Roth Herrfurth, vient d'être publié aux Éditions Henschel de Berlin.

● Dans un numéro de « Balkan Studies », revue grecque paraissant à Salonique sous l'égide de l'Institut d'études balkaniques, le critique roumain George Muntean publie une étude intitulée : *Homo aedificans dans les littératures sud-est européennes*, « lecture » comparée de la littérature cultivée inspirée de la légende de Maître Manolé et du thème du bâtisseur en général, L'auteur y démontre qu'en notre siècle principalement, les lettres roumaines détiennent à ce sujet une place centrale, au point de vue de la quantité comme à celui de la valeur artistique.

● Le numéro 4/1975 de la publication italienne *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria* réunit les travaux de la troisième Conférence sur les problèmes de la traduction littéraire (Padoue, juin 1974) et du symposium Pétrarque : Traduction et tradition européennes (Monselice, juin 1974), consacré au sixième centenaire de la mort du grand poète et humaniste que fut *Francesco Petrarca* (1304—1374); on peut y lire également une étude de C. D. Zeletin : *Coşbuc, lettore del Petrarca* et une d'Ovidiu Drimba, intitulée *La fortuna del Petrarca in Romania*.

● Les éditions suédoises « Tidens » de Stockholm ont fait récemment paraître, dans la collection « Fibs lyrikklub » un recueil de poèmes *Frankallning* (Appel en avant) de Marin Sorescu. La traduction est signée du nom de Pierre Zekeli, et l'avant-propos de celui de Marianne Sandels.

● « Literarni mesicnik», la revue tchécoslovaque, a récemment consacré plusieurs pages à des poètes et à des prosateurs roumains contemporains, parmi lesquels : Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Marin Sorescu, Grigore Hagiu et Modest Morariu, Un récit de Fănuş Neagu, *Lina*, y est publié in extenso. C'est à Libuse Valentova que sont dues les traductions et les présentations.

● Le roman *Ore de dimineață* (Heures du matin) de Platon Pardău vient de paraître aux Éditions Europa, de Budapest, dans l'excellente traduction de Belyia Gyorgy.

# PERSONNALITÉS DE LA SCÈNE ROUMAINE

## CLODY BERTOLA

Deux sons brefs, de violoncelle.

Il y a vingt ans, ce n'était qu'un nom: estimé pour la sobriété et le sérieux avec lesquels elle interprétait ses rôles. Elle jouait, comme aujourd'hui d'ailleurs, au théâtre qui maintenant s'appelle « Lucia Sturdza-Bulandra ». C'est par une soirée de printemps, en 1957, qu'a eu lieu la première de la pièce *l'Homme qui apporte la pluie* de Richard Nash. Le rôle principal, celui de Lizzie, était interprété par Clody Bertola. Nous avons alors assisté à l'une de ces rencontres miraculeuses qui ont lieu de temps à autre entre un acteur et son personnage; leurs particularités se fondent dans une seule image complexe et personnelle, un être nouveau s'impose avec une vigueur et un éclat hors du commun. Clody Bertola n'était plus un simple nom; c'était une personnalité. Une résonance.

Depuis près de vingt ans, le nom de Clody Bertola, sur les affiches du théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra » de Bucarest, témoigne de la valeur et des hautes qualités artistiques de chaque spectacle. Le 24 mars 1957 au soir, lorsqu'elle interpréta pour la première fois le rôle de Lizzie, ce fut une surprise et une explosion de joie. « Sa Lizzie nous rappelle les héroïnes

Dans *Sainte Jeanne* de Bernard Shaw

de Bette Davis. C'est une Lizzie envoûtante, enfantine et pourtant grave et sage... une Lizzie qui change d'une scène à l'autre, d'une réplique à l'autre, comme l'eau de la mer, toujours la même et autre à chaque instant » écrivait alors Ecaterina Oproïu, le chroniqueur dramatique de la revue « Teatrul ». Et dans la soirée du 9 janvier 1976, quand l'actrice a interprété son rôle le plus récent, le personnage de Mary Gavan Tiron du *Long Voyage dans la nuit* de Eugène O'Neill, ce fut « un couronnement et une révélation esthétique ». « Toutes ses paroles, tous ses gestes ont cette grâce exceptionnelle qui est l'emblème de notre grande comédienne: sa mimique, son regard, ses intonations, son attitude, tout est façonné en filigrane, dans un clair-obscur des états d'âme qui marque de son empreinte le spectacle entier » écrivait Valentin Silvestru dans le journal « România liberă ». Il n'y a aucune ressemblance entre ces deux personnages. Et cependant ils sont liés par une émotion commune, par un destin artistique jalonné de nombreux succès dans l'interprétation de personnages célèbres de l'histoire du théâtre. Du théâtre contemporain en particulier.

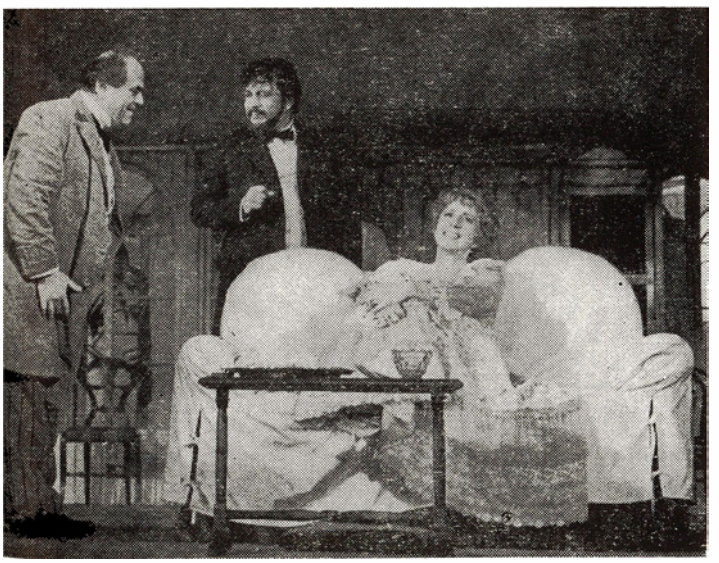
Mais qui est Clody Bertola? Sur la scène sa silhouette ressemble à un arc qui s'élance vers le ciel. Un jaillissement. Grande et mince, les mains longues comme d'élégantes ailes. Le visage oblong marqué de deux rides légères autour de la bouche, le nez droit, le front serein. Des yeux doux et luisants qui exercent une sorte de fascination s'ouvrent parfois tout grands, étonnés ou se plissent en un regard métallique. Des gestes simples. Et poétiques, parfois comme un battement d'ailes. En fait, lorsqu'il le faut, toute son attitude a l'harmonie d'un vers — l'ondoiement de la main, la démarche légère. Une voix aux multiples accents, un clavier qui va du son cristallin de la pureté aux sanglots indéfinissables de la douleur. Elle est venue au théâtre presque par hasard. Elle voulait embrasser une carrière beaucoup moins spectaculaire. C'est à la danse qu'elle se destinait, la danse qu'elle concevait comme un art pur, presque abstrait. La rencontre de quelques « personnalités irradiantes » (c'est ainsi qu'elle les nomme), comme la metteuse en scène Marieta Sadova, les écrivains Camil Petrescu et Ion Marin Sadoveanu, Alice Voïculescu, a exercé une profonde influence sur sa décision de se consacrer au théâtre. Son âge? Elle n'en a pas. Un acteur qui a le don extraordinaire d'être toujours jeune à la scène et de transmettre la même émotion pure comme une poésie n'a pas d'âge.

De Lizzie à Mary, elle a interprété une vingtaine de rôles. Mais combien de soirées où s'est affirmé l'Art véritable! J'ai eu la curiosité de compter: Clody Bertola a joué pendant cette période dans quelque 2100 spectacles. Il est vrai qu'elle a eu la chance de rencontrer des « personnalités irradiantes » non seulement dans la vie mais aussi sur la scène. Jeanne d'Arc dans *Sainte Jeanne* de Bernard Shaw (1958); Varia (1958) et Mme Ranevskaya (1967) dans *la Cerisaie* de A. Tchékhov; Rosalinde dans *Comme il vous plaira* de Shakespeare et Liza dans *les Enfants du Soleil* de Maxime Gorki (1961); Blanche dans *Un tramway nommé Désir* de Tennesse Williams (1965) et Elisabeth Ière dans la pièce du même nom de Paul Foster (1974). Beaucoup d'autres encore. C'est une carrière vraiment spectaculaire, mais au sens le plus pur de ce terme car rien, dans la vie et le caractère de notre actrice, n'encourage la publicité, la réclame tapageuse autour de sa propre personne. Au contraire. La modestie est son fait, une modestie pleine de délicatesse. Si quelqu'un lui demande comment elle a réussi à obtenir des performances qui soulèvent des tonnerres d'applaudissements, elle a l'air surpris, confus et fait un petit geste de la main, comme pour rejeter quelque objet par-dessus son épaule — « cela m'a plu, j'ai joué — voilà tout, ce n'est pas la mer à boire ». Un geste simple, un geste bien à elle et qui est devenu familier à tous ces personnages qui ne l'ont peut-

être jamais soupçonné. Lorsqu'elle se laisse aller à la rêverie ou quand, à certains moments de tension dramatique, un ou plusieurs interlocuteurs accablent l'héroïne de leurs étranges questions, la couvrent d'éloges ou d'accusations, elle porte la main vers son épaule, d'un geste si simple et si naturel qu'il en est désarmant, et semble ainsi chasser toutes les incertitudes.

Il y a une pointe de coquetterie dans ce geste, mais aussi un soupçon de mystère. Imaginez-vous les visages figés, insensibles des représentants de l'Inquisition qui accablent la fragile Jeanne de leurs accusations de sorcellerie (dans *Sainte Jeanne* de Bernard Shaw). Elle les regarde, étonnée, déconcertée, puis elle ébauche un sourire et fait ce petit geste de coquetterie et de mystère. Elle a aussi un autre geste familier: elle porte de temps en temps la main à ses cheveux. Combien de nuances peut suggérer ce geste simple et si féminin ! Elégance, pudeur, coquetterie... C'est même parfois un mouvement de défense. Lizzie portait un chignon qui la rendait banale et un tantinet ridicule. Starbuck est venu et a défait ce chignon d'une main énergique. L'abondante chevelure dorée de l'actrice est retombée sur ses épaules et, comme si un soleil en était sorti, elle l'a prise dans ses mains, effarouchée, étonnée, enchantée, avec une tendresse infinie. La candeur de la féminité et un certain mystère semblent caractériser le jeu de Clody Bertola. Quelqu'un, après l'avoir vue dans une pièce de Lucia Demetrius — *Trois générations* — disait: « Clody Bertola a interprété le rôle de Ruxandra avec une telle justesse des moindres détails, de tels raffinements dans les nuances que son jeu pourrait être comparé à une dentelle ». Un autre critique faisait cette remarque sur l'interprétation du rôle de Mme Ranevskaya dans *la Cerisaie :* « l'esprit matérialisé de ce spectacle, c'est Clody Bertola. On dirait que sa Ranevskaya n'a pas de contours qui puissent la délimiter, elle n'a rien de dur, rien d'ossifié ». Le rôle de Dolly-petit cœur, dans la pièce *la Harpe d'herbe* de Truman Capote, a été interprété (en 1970) avec des « distor-

la Cerisaie



Comme il vous plaira

sions soudaines de la voix », « des mouvements ondoyants de la main, des gestes vaporeux et des pirouettes savantes » qui ont suscité l'admiration du public. Au demeurant ces traits caractérisent, dans une mesure plus ou moins grande, tous les personnages qu'elle a interprétés. Mais ce qui donne à ces personnages une présence réelle, ce qui en fait le charme, c'est leur spontanéité intérieure, leur naturel qu'elle a su dévoiler, c'est la spiritualité et la générosité qui se sont fait sentir chaque fois dans le jeu de l'actrice, un jeu qu'on pourrait comparer au vol d'un oiseau. Ainsi, dans le rôle de Lizzie, le charme irrésistible avec lequel l'actrice a su rendre la naissance de la féminité du personnage. Ce qui nous a tout particulièrement ému dans le rôle de Blanche *(Un tramway nommé Désir)*, c'est la dignité de la féminité blessée. Rosalinde *(Comme il vous plaira)* représente la poésie de la féminité et ses attributs lyriques — pureté et tendresse. Ce personnage a été composé de touches légères, avec distinction et sérénité. Un certain mystère accompagne l'interprétation des personnages plus complexes et adoucit les aspérités des contradictions dramatiques. C'est aussi une question d'accent: cette Blanche si controversée, par exemple, peut être interprétée comme une victime de ses propres erreurs ou comme une victime de la société dans laquelle elle vit. Clody Bertola n'a pas négligé le premier aspect, mais ne l'a pas accentué non plus. Elle l'a laissé s'insinuer extérieurement et nous a permis ainsi de voir au-delà des apparences, de chercher dans les motivations du personnage l'aspect déterminant. C'est aussi sur un jeu d'apparences que repose son interprétation du rôle de Jenny-des-Corsaires dans *l'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht. L'actrice ne pouvait interpréter le personnage, mais l'essence du personnage, c'est-à-dire l'élément généralisateur qui ne se manifeste dans une individualité que comme une relation plus intime, mystérieuse. Un chroniqueur dramatique bucarestois l'a partiellement remarqué en écrivant à l'issue de la première du 11 novembre 1964: « En interprétant avec une intuition sensible cette amphore étoilée qu'est Jenny-des-Corsaires, Clody Bertola a souvent joué avec trop de sentiment ce rôle et, pour une large part, l'a contredit ». Mais c'était là justement l'intention du metteur en scène pour parvenir à ce tableau final où, par contraste, tout se transforme en une métaphore scénique et en un morceau d'anthologie théâtrale, comme le soulignait, à juste titre, un chroniqueur de Leningrad en 1966, à l'issue d'une tournée en U.R.S.S.: « un seul visage a su matérialiser tout ce monde misérable que Brecht nous rappelle sans cesse dans ses songs ».

Son registre, assez nuancé, nous laisse cependant entrevoir la pureté du fond intime de son être. L'actrice peut exprimer le diabolique, par exemple, mais elle est incapable d'incarner des êtres diaboliques. Dans le rôle d'Alice *(Play-Strindberg* de Friedrich Dürrenmatt) elle a suggéré, par une multitude de nuances, l'anachronisme presque inhumain du personnage en accompagnant d'un rictus ses paroles les plus innocentes et de nombreux sous-entendus son dialogue domestique avec Kurt et Edgar. Mais une expérience dans le rôle de lady Macbeth, en 1968, s'est revélée infructueuse; l'actrice n'a pu exprimer comme il convient la force diabolique de ce personnage qui a assombri le firmament de l'histoire. Et cela parce qu'elle est une interprète de la vie intérieure. Elle exprime avec sincérité les états psychologiques de ses héroïnes, mais il lui est impossible de les résumer par des signes. Elle joue même avec une sorte de volupté l'alternance de ces états psychologiques — mais sur le fond d'une structure humaine pénétrée d'une générosité et d'une noblesse incontestables. Une structure contraire ne lui convient pas. A vrai dire, les personnages créés selon une telle structure contraire représentent exactement le type avec lequel les héroïnes de Clody Bertola entrent en conflit, ce sont les personnages contre lesquels elle s'élève

et à cause desquels elle souffre. Parfois ce type est encore plus généralisé et peut comprendre, en substance, toute une société. Une société malade, pleine de contradictions. L'héroïne masque alors sa protestation contre cette société sous un isolement désespéré, comme Mary dans *le Long Voyage dans la nuit*. Un isolement qui, dans l'interprétation de Clody Bertola, n'est ni mélodramatique, ni condamnable mais plutôt le cri de désespoir d'une femme parfaitement consciente des vraies perspectives qui s'offrent à elle. L'image scénique du personnage est gracieuse, mais son fond dramatique a des dimensions tragiques. Clody Bertola a interprété avec tact et une science consommée des personnages inspirés de la réalité contemporaine en leur apportant un équilibre tonique, rayonnant: Maria dans *Rien ne se perd, mon chéri* de Ionel Hristea, Silvia dans *Entre nous deux il n'y a eu que le silence* de Lia Crișan. L'actrice a toujours vécu ses rôles. Dans *Elisabeth Ière* elle est une comédienne qui joue à sa façon l'histoire de l'austère et sage reine d'Angleterre; à sa façon, c'est-à-dire avec franchise et volupté, en passant de la condition d'histrion à celle de souveraine, un sourire au coin des lèvres et de nombreuses et graves pensées dans les yeux.

Clody Bertola s'est vu décerner le titre d'Artiste Emérite. Quand le metteur en scène Liviu Ciuleï (qui l'a dirigée dans la plupart de ses rôles) lui a demandé, lors d'un récital enregistré pour la télévision, de définir, en quelques mots, sa vocation, notre artiste émérite a répondu en évoquant l'une des tirades de *la Mouette:* « quand je suis sur la scène j'éprouve un plaisir immense, je m'enthousiasme, je m'enivre, je me sens grandir. Je sais à présent, je comprends que dans notre métier à nous — qu'on joue sur la scène ou que l'on écrive — l'essentiel ce n'est pas la gloire, ni l'éclat, ni ce à quoi j'ai rêvé, mais la patience. Sache porter ta croix et aie confiance. J'ai foi et je suis moins malheureuse, et quand je pense à ma mission je ne crains plus la vie ».

C. PARASCHIVESCU

# CHRONIQUE DES SPECTACLES

## AUREL BARANGA: LA VIE D'UNE FEMME (Théâtre National de Bucarest)

Le fait que la nouvelle pièce d'Aurel Baranga soit un drame a eu de quoi surprendre, le public étant habitué à confondre le nom de ce populaire auteur comique et la comédie même. Pourtant, lors de la première de *l'Intérêt général*, son avant-dernière pièce, il avait bien déclaré que son plus grand désir était de faire comprendre aux spectateurs que cette « farce atroce », comme il avait sous-intitulé sa pièce, n'était pas une comédie mais une tragédie. Critiques et public y ont vu en effet une satire où les éclats de rire contenaient suffisamment d'amertume pour pousser à condamner les tares fustigées par l'auteur. Dans *la Vie d'une femme*, les malheurs qui fondent sur l'héroïne et en font un symbole de la douleur humaine sont doublés d'une mise en accusation tellement féroce de l'abus,

de la lâcheté, de la bassesse et de tout ce qui est inhumain qu'on pourrait qualifier cette pièce de *tragédie satirique*.

L'action se passe de nos jours. Une femme raconte sa vie à un ami intime, auteur dramatique, faisant revivre quelques heures durant des événements déjà vieux d'un quart de siècle; ces événements ont marqué son existence et n'ont pas été dus au hasard, mais bien à certains personnes qui lui étaient proches qui se sont trouvées être des lâches, des escrocs, des dénonciateurs ou, tout simplement, ont été trop faibles aux moments décisifs. La femme fait le procès de leurs crimes ainsi que des personnes qui, dans les circonstances existant à l'époque, invoquant les « conditions » ou les « instructions » reçues, avaient commis des actions condamnables totalement étrangères à l'esprit de la vérité et de la justice au nom desquelles elles prétendaient agir. Fortement marquée par l'expérience consumée, la femme revit un épisode après l'autre, la tragique narration s'accompagnant du sarcasme propre à Baranga, grandement amplifié par l'alternance, dans la construction de l'ouvrage, du filon dramatique, qui parfois atteint la limite du supportable, avec la violence de la satire contre quelques-uns des coupables d'autrefois. Mettant lui-même en scène sa pièce, l'auteur a parfaitement équilibré les moments de tension et la sanction du rire de sorte que la salle réagit, émue, mais aussi avec une vive satisfaction, manifestée par de fréquents applaudissements à scène ouverte. La facture de la pièce permet aussi bien l'interprétation centrée uniquement sur une grande vedette que celle d'un jeu d'ensemble. La première variante aurait conduit à un récital de la protagoniste, fait d'un ample monologue portant le texte d'un bout à l'autre, mais le spectacle en aurait été appauvri, les autres acteurs se bornant à donner la réplique. Baranga a opté pour la seconde, de sorte que la performance de virtuosité de la principale interprète, en l'espèce Marcela Rusu, excellente actrice de drame et de comédie, se trouve organiquement rattachée à celle de ses partenaires dont les rôles, bien que moins étendus, ont le poids qui convient dans le débat d'idées de la pièce. Marcela Rusu se trouve non seulement devant une partition immense; en racontant chaque épisode, elle joue, en fait, plusieurs drames et s'acquitte de cette charge excessive en les vivant tous avec une grande intensité. Elle confère au rôle la distanciation avec laquelle on regarde les fantômes du passé et y ajoute le sarcasme d'une force polémique égale. Dans le rôle de l'auteur dramatique, Radu Beligan lance, avec son charme singulier, des répliques pleines d'un humour amer; il répond au tragique des fragments de vie vécus par l'héroïne par son visage douloureux, par son ton calme qui a la force d'un jugement sans appel, rendu par un magistrat de la justice et de l'humanité outragées. La tension extériorisée par Marcela Rusu dans une gamme étendue et diverse est de la sorte concentrée par Beligan en moins d'une centaine de répliques. Les autres personnages, êtres pitoyables de plus en plus écrasés par le réquisitoire auquel ils sont soumis, sont caractérisés avec précision par Emil Liptac (personnification même de la faiblesse de caractère), Iulian Necşulescu (un lâche qui voudrait se justifier avec une sorte de morgue),

*la Vie d'une femme*

Mateï Gheorghiu (cachant sous la faconde de l'avocat le manque de scrupules de l'affairiste, de l'escroc, de celui qui profite de circonstances inhumaines), Şerban Iamandi (un « insignifiant » d'apparence convenable, en fait un lâche et un dénonciateur) et Constantin Dinulescu (ancien juge d'instruction posant en simple exécutant, à contre-cœur, des ordres d'autrui).

## ALEXEÏ ARBOUZOV: **COMÉDIE À L'ANCIENNE MODE**

### (Théâtre National de Bucarest)

Bientôt septuagénaire, l'auteur soviétique dont la *Rencontre avec la jeunesse* semble dater d'hier, nous invite cette fois à une autre rencontre: ses personnages appartiennent à ce qu'il est convenu d'appeler « le troisième âge ». Cette *Comédie à l'ancienne mode* pourrait tout aussi bien s'intituler « Il n'est jamais trop tard pour aimer . . . » ou quelque autre formule du même genre. Car c'est vraiment une histoire d'amour que vivent cette « elle », et ce « lui », personnages aux biographies déjà longues et chargées d'expériences nombreuses et variées. A ces deux personnages — les seuls de la pièce — Arbouzov a confié la mission de nous convaincre qu'on a « l'âge de son cœur ». La pièce se veut donc une encourageante démonstration de cette idée faite de poésie, d'humour et d'une mélancolie légèrement désuète, en d'autres termes de tout ce dont une comédie, fut-elle à la mode ancienne ou nouvelle, a besoin pour toucher le cœur des spectateurs. On peut, au Théâtre National, constater qu'elle a touché ceux du metteur en scène Mihaï Berechet, de la costumière-scénographe Gabriela Nazarie, du compositeur H. Mălineanu et du chorégraphe Oleg Danovski, mais surtout ceux des deux interprères, Carmen Stănescu et Mihaï Fotino. Le principal pivot de cet extraordinaire succès de public est sans doute Carmen Stănescu, incarnation extrêmement convaincante du personnage. Vraie merveille de vitalité, l'actrice est l'image même de la jeunesse éternelle. Je ne sais combien de partenaires auraient pu lui donner une juste réplique. Mihaï Fotino a eu le mérite de crayonner son personnage avec art, de marquer sa présence avec une discrétion parfaite. La *Comédie à l'ancienne mode* a totalisé pendant la saison un nombre record de spectacles (et le succès sera probablement confirmé en automne); elle plaît aux spectateurs de tout âge, attirés les uns et les autres par la perspective peut-être réelle et de toute façon réconfortante d'Arbouzov.

## DAVID STOREY: **LA FERME**

### (Théâtre Lucia Sturdza-Bulandra de Bucarest)

Séduit, entre autres, par le fait que la pièce a été lancée par le prestigieux ensemble du « Royal Court », le Théâtre « Bulandra » a inscrit à son répertoire *La ferme* de David Storey, L'option du théâtre bucarestois s'est trouvée justifiée, le spectacle bucarestois bénéficiant de l'appréciation de la critique de spécialité et de celle du public. Rien d'étonnant à cela, car l'auteur, un des bons dramaturges anglais contemporains, aborde la réalité spécifique du monde dans lequel nous vivons, monde confronté à de profondes transformations politiques, économiques et sociales qui suscitent de puissants échos dans la vie de famille et dans celle de chaque individu séparément. Une de ces familles, avec ses soucis et ses problèmes déroutants, avec les drames de ses membres, est aussi celle du fermier Slattery. Comme on le sait, on associe souvent les pièces de Storey à celles de Tchékhov. Ce rapprochement ne nous semble valable que dans la mesure où — pour nous rapporter à ce spectacle du Théâtre « Bulandra » — *la Ferme* suit en quelque sorte la destinée de *la Cerisaie*. Là encore, les anciennes règles s'effritent sous la pression de la révolution industrielle

la Ferme

Comédie à l'ancienne mode ▶

et des revendications au plan social, mais l'époque est autre, l'atmosphère et les personnages — typiquement anglais. Le metteur en scène Sanda Manu, appréciant la pièce pour ces mêmes raisons, a guidé les interprètes vers la réalisation de types aussi représentatifs que possible et a su rendre, par un jeu d'ensemble bien soudé, l'atmosphère et le style de l'auteur dans le cadre adéquat imaginé par le scénographe Helmut Stürmer. Les rôles du vieux fermier, de son épouse et de leurs enfants, désorientés parmi tant d'inconnues que surprennent l'œil exercé et la plume sûre de l'auteur, ont trouvé chez leurs interprètes du Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra » l'esprit d'équipe nécessaire: une exceptionnelle qualité professionnelle, le talent et l'intelligence réunis ont fourni au public un spectacle d'une haute tenue. Dans le rôle du fermier Slattery, Petre Gheorghiu a trouvé une fois de plus l'occasion d'un grand rôle. La robustesse et la bonhomie qui caractérisent sa personnalité sont venues se joindre à l'attitude de l'homme esclave des préjugés conservateurs, désarmé devant des réalités qui le dépassent. Petre Gheorghiu a, comme toujours, minutieusement composé son personnage, évitant les lieux communs, recherchant la tonalité originale du caractère interprété. Cette qualité, grâce à laquelle il a déjà réalisé dans sa carrière des rôles extrêmement différents — depuis Sir Toby dans *la Douzième nuit* de Shakespeare, jusqu'à Lopakhine de *la Cerisaie* ou Trahanache d'*Une lettre perdue* de Caragiale, pour ne plus parler de nombreux héros de pièces roumaines contemporaines, lui a permis d'ajouter cette fois encore un nouveau portrait à sa galerie déjà riche. L'actrice Dina Cocea a interprété le rôle de la mère avec beaucoup de chaleur et une émotion sincère. Ileana Predescu, Irina Petrescu, Valeria Seciu et Virgil Ogăşanu ont été les quatre enfants, représentant chacun une autre facette de la nouvelle génération qui cherche sa voie à un carrefour de l'histoire. Plein de promesses à leurs côtés

nous semble le jeune Gheorghe Radu frais émoulu de l'Institut de théâtre. L'impression de vie authentique, ponctuée par un humour tantôt tonique tantôt sceptique et par un réalisme sans pitié efface dans l'esprit du spectateur conquis par les événements qui ont lieu dans la famille Slattery certaines longueurs et le caractère factice de l'épilogue.

## EUGÈNE O'NEILL: LE LONG VOYAGE DANS LA NUIT

### (Théâtre Lucia Sturdza-Bulandra de Bucarest)

Les pièces d'O'Neill figurent depuis longtemps au répertoire des théâtres roumains. Dès l'entre-deux-guerres, d'excellents spectacles ont connu un vif succès;

*Trois sœurs*

◀ *le Long voyage dans la nuit*

ce furent entre autres: *Le Deuil sied à Électre, Étrange intermède, Anna Christie, le Désir sous les ormes, Une lune pour les malchanceux.* L'intérêt avec lequel fut attendu ce *Long voyage dans la nuit* n'a donc rien d'étonnant, d'autant plus que la mise en scène porte une signature de marque, celle de Liviu Ciuleï. Pour la formation, d'autre part, du jeune public, cette pièce, une des dernières d'O'Neill et d'un caractère autobiographique accusé, constitue une bonne introduction à l'ensemble de l'œuvre. Les profondes blessures physiques et morales qui ont marqué la pensée de ce grand maître de la tragédie américaine et de la tragédie moderne en général, le déséquilibre d'une vie dont il a vainement cherché le sens s'y montrent à nu, décrits avec la sincérité de celui qui ne saurait quitter cette existence sans se délivrer du cauchemar qu'il a vécu depuis son plus jeune âge dans le milieu familial. C'est avec respect, je dirais même avec piété, que Ciuleï a abordé cette pièce, émouvant document humain où l'invention dramatique fait presque défaut, s'efforçant de la transposer aussi fidèlement que possible, poussant au premier plan les

longs dialogues qui trahissent l'effondrement dans la maladie, le vice ou le ratage des parents et des deux frères, dans le plus jeune desquels on reconnaît sans peine l'auteur à l'âge de 14 ans. La mise en scène a également souligné avec force les réalités atroces qui se succèdent sous les yeux du jeune garçon, les amères vérités que lui apprend la confession du père ou son propre conflit avec son frère aîné, l'incessante présence morbide de la mère, bref tout ce qui, de bonne heure, influença l'optique d'O'Neill sur la condition humaine, le caractère tragique de son univers artistique. Le spectacle est construit sur cet entredéchirement des personnages et insiste moins sur le côté pathologique que sur l'immense souffrance des héros. Une atmosphère de compassion humaine est créée de la sorte, nullement mélodramatique mais dense et grave, qui nous bouleverse sans effets explosifs, par la seule intensité croissante d'une analyse psychologique minutieuse et subtile. Nous retrouvons ici en Liviu Ciuleï l'humaniste lucide, attentif au destin des hommes, à leurs contradictions les plus intimes, à leur lutte contre le désespoir, à leurs douloureux échecs. Le sens le plus élevé du *Long voyage* est peut-être celui que lui a attribué Ciuleï. Le texte est décomposé jusque dans ses replis les plus cachés avec un véritable culte du détail. Et la façon dont le metteur en scène a déchiffré avec les interprètes chaque rôle à part a conduit à une véritable volupté du jeu, à des créations hors du commun, à une compétition où l'on ne sait ce qu'il faut admirer le plus: les réalisations individuelles des quatre partitions extrêmement difficiles ou le quatuor dans son ensemble. Il n'existe pour le jeu de Clody Bertola dans le rôle de la mère qu'une seule épithète: impeccable. Grâce à son grand art de trouver la juste mesure du geste ou de l'intonation, l'actrice a su traduire une gamme infinie d'états d'âme et de réactions et s'est assuré une présence égale tout le long du spectacle. Toma Caragiu, l'un des acteurs de comédie les plus chers au public, inscrit, après Satine des *Bas-fonds*, un nouveau et important succès dans un rôle de drame. La partie de cartes avec son fils cadet (en fait, la confession d'une longue et douloureuse existence) est digne d'une anthologie. Le jeune acteur Florian Pittiş y excelle d'ailleurs aussi, faisant montre, dans le personnage auquel O'Neill s'identifie, de qualités insoupçonnées pour le drame. Impressionnante est surtout chez Pittiş la façon dont il sait se taire, écouter et comprendre le malheur qui l'entoure et le sien propre. L'un des moments les mieux soutenus est celui de la violente altercation qui l'oppose à son frère, admirablement interprété par Victor Rebengiuc, dans la deuxième partie surtout, où le personnage s'élève jusqu'à la hauteur des problèmes d'ensemble de la pièce.

## A.P. TCHÉKHOV: **TROIS SŒURS**
## (Théâtre de Comédie de Bucarest)

Lucian Giurchescu, metteur en scène d'esprit alerte et de fantaisie extrême, est un adversaire des chemins battus et des préjugés; à l'égard des classiques, il fait toujours montre d'audace et d'un point de vue personnel. Cet admirable causeur, dont les mots d'esprit peuvent, pendant des heures, tenir en haleine toute une société, qui compte à son actif la mise en scène de toute une série de comédies, telles que *Un chapeau de paille d'Italie* de Labiche ou *Une nuit orageuse* de Caragiale, excelle dans les spectacles qui posent des problèmes graves. Passés par le filtre de sa personnalité, ceux-ci acquièrent un dynamisme à part, un timbre original ayant une grande prise sur le public. De *Maître Puntila et son valet Matti à Schweyk dans la deuxième guerre mondiale*, d'*Homme pour homme* (présentée en Roumanie sous le titre de *la Disparition de Galy Gay*) à *Mère Courage*, Giurchescu a fait connaître Bertolt Brecht aux spectateurs roumains au grand dam de nom-

breux brechtiens, coupeurs de cheveux en quatre à propos de la théorie de la «distanciation». Même chose pour Tchékhov. Il y a huit ans, Giurchescu a monté *Platonov* (sous le titre de *Un Hamlet de province)*. Le spectacle tient encore l'affiche, après avoir connu le succès à l'étranger aux côtés *d'Une nuit orageuse* de Caragiale. Adepte de la transposition de la parole en métaphores scéniques visuelles, Giurchescu fait comprendre ses spectacles même à un public qui en ignore la langue. De l'avis d'un critique danois, la pièce de Tchékhov a été interprétée comme une « tragi-comédie chaplinesque ». Abordant de nouveau Tchékhov, cette fois avec les *Trois sœurs*, Giurchescu a — partant de la divergence d'opinions que l'on connaît à ce sujet entre Tchékhov et Stanislavski — déclaré dans une interview: « Ce serait stupide de polémiquer aujourd'hui avec Stanislavski. Pire encore, ridicule. Le grand homme de théâtre a trouvé la clé géniale d'un certain moment historique dans la compréhension du texte tchékhovien. Mais comme il en arrive avec tout chef-d'œuvre, le texte dramatique comprend deux directions, non divergentes au fond: l'une, strictement contemporaine à son élaboration et l'autre, pérenne. Faire de la première « l'unique » revient à ne pas vouloir comprendre que l'art scénique subit une perpétuelle transformation, déterminée par les changements du milieu ambiant, et à le transformer en routine, en objet d'ennui et de musée (au sens péjoratif du terme). C'est pourquoi, tout en connaissant le plus possible de l'histoire des *Trois sœurs*, de leurs pérégrinations de Moscou à Londres, à Paris et à Prague, à Stockholm, New York et — il va sans dire — à Bucarest, nous sommes conscients de devoir jouer non pas les spectacles de Stanislavski ou de Krejca, d'Axer ou de Ghelerter (metteur en scène au Théâtre National de Bucarest, n. de la réd.), mais le texte de Tchékhov (subtil mélange de comique et de tragique, de quotidien et d'universel, de grotesque et de satirique, de mélo et de raison, bref, de VIE dans son acception d'essence, de transposition, d'idée), le texte de Tchékhov donc, pour les hommes de nos jours. » On voit la curiosité qui a accueilli les *Trois sœurs* de Giurchescu. On s'imaginait bien que Giurchescu n'allait pas perdre cette occasion de donner une réplique au « tchékhovisme ». En effet, le spectacle propose une lecture inédite du célèbre texte. De concert avec le critique Andreï Băleanu, secrétaire littéraire du Théâtre de Comédie, Giurchescu a conçu un découpage cinématographique en synchronisant certaines actions et répliques. S'il s'en était tenu là, son spectacle intéressant sans aucun doute, serait demeuré néanmoins peu profond. L'important, dans ce cadre constamment en mouvement, c'est la synthèse entre l'humour amer de Tchékhov et le drame qui se consume dans la maison des trois sœurs. L'imbrication du rire, du sourire et de la tristesse mène tout droit à la signification de la *comédie humaine*. Les personnages s'égarent dans un labyrinthe sans issue (réellement remarquable en ce sens la métaphore plastique du scénographe I. Popescu-Udrişte), Verchinine, en dépit de son brillant uniforme, est une nullité, Koulyguine péniblement ridicule mais aussi terriblement humain, le jovial docteur Tchéboutykine une pauvre épave. Mais dans ce royaume de l'ennui, l'effondrement des illusions d'Irina, le ratage d'Olga, l'échouage de Macha dans son aventure avec Verchinine, la mort de l'honorable mais incapable Touzenbach ne sont pas considérés avec mélancolie, avec résignation. L'atmosphère d'apparente gaîté atteint par moments au désespoir, et la résignation cède la place à un affrontement de la vie, à la maîtrise de soi et à la dignité. Le fameux « Il faut vivre ! » final ne sonne pas comme une capitulation, mais comme un impératif humain (quoiqu'en sourdine, on entende le bougonnement sceptique du vieux docteur). Les interprètes se sont ralliés au point de vue du metteur en scène et l'ont fidèlement servi. Les trois sœurs sont Sanda Toma (Irina), Stela Popescu (Macha), Liliana

Ticău (Olga), reconstituant chacune le calvaire de ces existences sur les données spécifiques aux personnages respectifs, en des compositions étudiées avec application. Les interprètes masculins, Silviu Stănculescu (Verchinine) et Ion Lucian (Koulyguine) s'accordent bien à leurs rôles. Cornel Vulpe (Tchéboutykine) conjugue le pittoresque avec un invincible sentiment de l'inutilité, cependant que sous les apparences de la plus parfaite innocence, Vasilica Tastaman cache toute la férocité de Natacha, la pervenue. Convaincant par son authenticité, Vladimir Găitan (Touzenbach) et par sa simplicité et sa sincérité, C. Băltăreţu (André). Dans le rôle de l'humble Ferapont, Aurel Giurumia compose un de ses petits joyaux dans lesquels il est passé maître. L'idée qui présida à la mise en scène, la passion dont font montre les interprètes, le lustre nouveau donné à cette œuvre archiconnue font des *Trois sœurs* une nouvelle victoire du Théâtre bucarestois, ainsi que du mouvement théâtral roumain en général.

TRAÏAN ŞELMARU

## ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS

● Sous l'égide de l'Association des artistes appartenant au Théâtre et à la Musique (A.T.M.) a été inauguré à Bucarest *le Cénacle du jeune acteur*. Il a débuté par un récital de vers intitulé *Labyrinthe* au cours duquel Marina Maïcan, Vasile Pupeza et Mihai Velcescu (ce dernier, assurant aussi la présentation) ont récité des vers de l'écrivain et l'historien Vasile Pârvan.

● Il y a de cela quarante-cinq ans, Constantin Iugan, un paysan de la commune de Şanţ, département de Bistriţa-Năsăud, aujourd'hui octogénaire, jetait les bases d'une expérience unique dans notre pays: le théâtre paysan non-écrit. Les pièces composées oralement par Constantin Iugan, lui-même metteur en scène et interprète, s'inspirent de la vie du village. Leur morale va droit au but, et le naturel des répliques improvisées ainsi que la liberté du jeu de scène, ne font qu'ajouter au charme tout particulier des spectacles. Récemment, les acteurs paysan de Şanţ ont présenté à Cluj-Napoca, dans le cadre du festival théâtral «Zaharia Bîrsan» *le Vieux distribue ses biens* et *Mariée contre son gré*.

● A Vancouver, au Canada, le metteur en scène Liviu Ciulei a monté au Playhouse Theatre Centre of British Columbia, *Léonce et Léna*, de *Büchner*.

● Lucian Giurchescu, metteur en scène, et Dan Nemţeanu, scénographe, ont monté au Théâtre d'Aarhus, au Danemark, *le Géant des Montagnes* de Pirandello.

● Pour le Théâtre de Cologne, le peintre scénographe roumain Helmut Stürmer, du Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra » de Bucarest, a dessiné les esquisses de décor et de costumes du *Chapeau de paille d'Italie* de Labiche.

● A Alexandrie, en Egypte, s'est ouverte une exposition roumaine d'art naïf.

● A noter parmi les manifestations de la « Semaine culturelle roumaine en Grèce », l'exposition d'art décoratif roumain, organisée au Centre artistique international « Athenaeum » de la capitale hellène.

● Un film qui a fait parler de l'art roumain du cinéma dans la presse internationale (il s'agit des *Noces de pierre* de Mircea Veroïu et Dan Piţa) a représenté cette fois aussi et non sans succès la Roumanie au Festival international du film de La Haye.

● A Athènes, dans le cadre de la « Semaine culturelle roumaine », se sont tenues, entre autres, les journées du film roumain, au cours desquelles les spectateurs ont pu voir *On ne passe pas*, *Cartes postales aux fleurs des champs*, *le Mousquetaire roumain*.

● A Los Angeles, au cours du Festival international du film, a été présentée *la Forêt perdue* d'Andreï Blaïer.

● Sous les auspices du Conseil de la Culture et de l'Education Socialistes a eu lieu à « la Maison du film », de Bucarest, un spectacle de gala avec *les Yeux de Shivana*, organisé à l'occasion du 26e anniversaire de la proclamation de la *République de l'Inde*.

● Au cours de *la Semaine du film roumain* qui a eu lieu à Lisbonne, les spectateurs ont pu voir plusieurs longs métrages, ainsi que des films documentaires des plus intéressants,

● Les Archives nationales du film, de Bucarest, ont fait récemment l'acquisition d'une pellicule rare: une parade, filmée à Bucarest en 1897.

# CHRONIQUE DU FILM

## PASSION

*Passion* est le film d'une femme; c'est la passion de l'actrice Draga Olteanu-Mateï pour le film, pour le scénario dont, avec l'opérateur de prise de vues George Cornea, elle est l'auteur, d'après une nouvelle de Petru Vintilă, et qu'elle a mis en scène, c'est aussi sa passion pour le personnage si passionné qu'est Păuna Varlam dont elle est également l'interprète.

En un geste éloquent de possession
(Draga Olteanu-Mateï dans le film *Passion*)

Restée veuve avec deux enfants grandelets, un garçon et une fille, Păuna Varlam vit dans une petite ville transylvaine à l'issue de la seconde guerre mondiale. Elle est pauvre et les quelques billets de banque qu'elle obtient en vendant les effets militaires de son mari tué sur le front sont ses seuls moyens d'existence. Douée d'une vitalité explosive et d'une ambition de parvenir doublée d'une bonne dose de féminité, Păuna poursuit son but avec une ruse diabolique, en se transformant graduellement, en se pervertissant au point d'en oublier ses propres enfants, tellement insatiable est sa soif de posséder et de « vivre sa vie ». Draga Olteanu-Mateï confère au personnage toute la rouerie, toute la fermeté mais aussi tout le charme nécessaire pour réussir à subjuguer ses victimes. Dionisie, marchand de fourrures, l'épouse, fait fortune mais meurt d'une crise cardiaque lorsqu'il découvre ses coffres vides. Car Păuna n'a aucun scrupule: elle ne sait dire que: « c'est pour les enfants que j'épargne »; mais en vérité, l'argent devient pour elle un but en soi. Elle monte une nouvelle tannerie, engage des ouvriers, cède aux

instances amoureuses de Tie, le neveu de feu son mari. Elle oublie les siens, oublie tout ce qui n'est pas sa passion. Une séquence mémorable du film nous la montre à genoux sur le tapis et contemplant sa fortune assortie par catégories de billets de banque. Ecrasée de joie, elle passe ses mains sur les billets comme pour une incantation, avec un respect quasi-religieux; avec des gestes tendres, elle pose l'argent sur la table et s'appuie des deux mains sur les tas, en un geste éloquent de possession; ses yeux, passant de l'un à l'autre de ces tas, brillent d'un éclat inaccoutumé. Chaque fois que l'on évoque devant elle l'argent, cet éclat maladif, de plus en plus anormal, de plus en plus hagard, lointain, s'allume dans les yeux de Păuna. Peu lui chaut que son fils quitte la maison pour aller s'engager comme cheminot; elle ne perd nullement la tête lorsque sa fille, dont Tie a abusé, se jette dans la rivière qui traverse la ville.

Păuna est seule maintenant, sa passion ne connaît plus de bornes, bien qu'elle sente la terre se dérober sous ses pieds, et qu'il lui faut faire quelque chose pour ne pas perdre la partie. Alors, elle essaie. C'est elle qui propose le mariage à son avocat, qui s'était bel et bien proposé de la ruiner à son profit. Le moment est à la fois ridicule, pathétique et caricatural, savamment combiné mais en apparence spontané, bouillonnant de vie et naturel, comme l'a voulu Draga Olteanu-Mateï. Ridicule et en même temps magnifique, cette Păuna avec ses prétentions à la distinction lorsqu'elle dîne avec l'avocat, si distingué, au restaurant le plus chic de la ville ! Mais c'est alors que commence le déclin, implacablement rythmé par les pas de l'histoire même, avec laquelle la passion de Păuna Varlam est en irréductible conflit. Car l'idole déshumanisée — l'Argent — est jetée à bas de son socle par la secousse révolutionnaire qui se propose de forger un monde sans exploitation, un monde à l'abri de pareilles passions et de pareilles tragédies. Les réactions de Păuna devant les coups du sort qui la frappent sont, de la part de l'actrice, un miracle d'interprétation. Son regard devient celui d'un animal auquel sa proie échappe, celui d'un être qui préférerait ne pas comprendre que tout est fini: la source de gains — la fabrique — est entrée dans le patrimoine du peuple, ses enfants sont perdus pour elle. Păuna n'est plus personne, pas même la pauvre veuve d'autrefois, sans argent mais respectée.

En campant ce portrait brillant, si concret et si particulier, Draga Olteanu-Mateï et, à ses côtés, les acteurs Gheorghe Cozorici, Emanuel Petruţ, Vasile Cosma, le metteur en scène George Cornea, le cameraman Mircea Mladin ainsi qu'Ileana Oroveanu-Kosman, pour les costumes (à la fois inspirés et bien exécutés), ainsi que tous les autres collaborateurs, suggèrent avec une vigueur dramatique particulière le processus d'aliénation et de dégradation que provoque la maléfique passion de l'enrichissement, dans un contexte social et historique d'un caractère justicier.

Dans la séquence finale du film, l'appareil suit l'héroïne qui traverse, en une direction imprécise, le pont, ce même pont du centre de la ville, lieu d'action devenu leitmotiv du film; les cheveux gris, épars sur ses épaules, les mains pendant sans vie le long du corps, elle avance à petits pas traînants, mécaniques, incertains. Une sensation concrète de froid, le sentiment aigu, douloureux d'un effondrement intérieur, total et irrémédiable — c'est la dernière image que laisse d'elle Păuna Varlam.

## CHAUDES JOURNÉES

« Une équipe de créateurs de navires a vécu à l'unisson avec une équipe de créateurs de films » répond Sergiu Nicolaescu lorsqu'on lui demande ce qu'a signifié pour lui, en qualité de metteur en scène ou en celle d'acteur, ce premier film d'actualité. D'actualité, le terme est peut-être trop vague; il s'agit plutôt d'une investigation de la réalité que nous vivons,

les héros et nous, de la réalité que nous connaissons et qui n'a rien de spectaculaire, ou qui est peut-être spectaculaire par l'audace même d'oser, une audace créatrice, lourde de responsabilité.

*Chaudes journées*, du mois d'août sur un grand chantier naval, avec un vacarme de marteaux-pilons, avec de grands mots d'ordre-drapeaux qui marquent le temps et le sens de son passage, avec des kilomètres de chantier et d'escaliers parcourus dans les deux sens, avec le vol d'une bouteille de champagne se brisant sur le navire qui va prendre le large, mû par une hélice due à l'opiniâtreté et à l'audace d'un homme.

*Chaudes journées* de labeur, d'attente et d'acharnement, heures de discussions, d'accusations, de questions dont la réponse ne peut encore être donnée.

Lui, c'est le directeur du chantier naval, l'ingénieur Coman, le loup solitaire qui refuse d'attendre l'arrivée d'une nouvelle hélice japonaise appelée à remplacer celle qui n'a pas résisté aux essais, et qui décide de monter l'hélice conçue par des spécialistes roumains et fabriquée sur le chantier même.

Le chantier naval et ses hommes — les réels et ceux du film — se lient en vérité et avec vérité à l'idéal, à la matière vivante et viable qui n'appartient plus au film, mais qui, passant au-delà les conventions de l'art devient celle de la vie. Ce chantier est un prolongement des hommes dans le métal et dans les flammes, et ces hommes, vivants et vibrants, le prolongent à leur tour dans ce mélange indescriptible de matières respirant au même rythme. Des détails d'images ou de répliques, de regards ou de gestes menus sont la matière chaude sur laquelle s'appuie le film, et qui forme sa vie souterraine. Et c'est peut-être par eux que la note dominante du film devient la chaleur, une chaleur qui jaillit de tous côtés: de l'image de Nicolae Girardi, mobile, tout aussi fortement expressive dans les plans généraux qu'au gros plan d'un acteur; du scénario de Francisc Munteanu et enfin, pour une bonne part, de la présence des acteurs: Sergiu Nicolaescu — le directeur présent à toute heure sur le chantier, présent aussi dans le plan principal, un peu trop, même, et parfois trop peu nuancé dans son interprétation mais authentique constructeur de navires, authentique dans ses relations avec les hommes. Marga Barbu prête son charme au personnage qui, dans le film, est une actrice qui s'efforce d'attirer l'attention de Coman sur elle; elle le fait sans les vulgarités, les charges auxquelles ce genre de rôle aurait pu donner lieu. Ileana Popovici est spontanée, confiante. Vladimir Găitan est le partenaire idéal au jeu sobre, qu'éclaire la compréhension de la vérité et qui est appelé à devenir, lui aussi, un bon constructeur de bateaux.

*Chaudes journées*, réalisé à l'écran par Sergiu Nicolaescu, est le film d'un homme qui sait que le cinéma est tout à la fois et dans une égale mesure calcul mathématique et inspiration, art et métier, avec, en plus, ce que l'on pourrait nommer instinct ou sens du film, et qui sait aussi que cette formule appartient au septième art et pas à tel ou tel genre.

Le chantier naval et ses hommes

## LA COURSE

Deux amis, deux bons amis, excellents routiers doivent transporter à grande distance une pièce industrielle immense, effrayante même, une pièce importante, création de la technique roumaine. Il est évident que l'on ne demande aux deux chauffeurs aucune performance extraordinaire, aucun record de courage ou d'ingéniosité. Attention, calme et adresse, c'est ce que réclame le parcours d'une longue route avec ses montées et ses descentes, ses virages courts et çà et là, le terrain accidenté. Mais si le voyage prend une allure d'aventure, la chose est due à un simple hasard, à une circonstance assez peu compatible avec la tâche normale confiée aux deux conducteurs de poids lourds.

Ce hasard se nomme Maria, la fille que Panaït, le plus jeune des deux, maigrichon, enthousiaste, un peu bavard mais non dénué d'humour, découvre le soir au buffet d'une gare devant une tasse de café, attendant le train qui doit la conduire à son fiancé. Le hasard — encore le hasard ! — fait que l'on vole à la jeune personne son sac dans lequel se trouvent ses actes, son argent et, évidemment, son billet de train.

C'est ainsi que commence *la Course*, celle des deux chauffeurs, Savu et Panaït, la course de leur gigantesque chargement, la course de Maria, voyageuse clandestine de ce poids lourd pour ainsi dire très « officiel », signalé à toutes les milices du parcours pour que son voyage puisse s'effectuer sans encombre et qu'un rapport puisse être fait sur sa marche. Nous disions que c'est ainsi que commence la course, mais nous devons ajouter, que commencent les péripéties. La présence de Maria, sa beauté réelle, intérieure et physique, la situation désespérée où elle se trouve, les sentiments sincères qu'elle éprouve envers l'homme qui l'attend — elle le sait — électrisent les deux « argonautes ». Et c'est ainsi que naissent les conflits provoqués par leurs caractères, contradictoires en apparence, la verve quelque peu astucieuse de Panaït se heurtant aux sarcasmes et aux grommellements de Savu, un homme solide physiquement, mais au caractère plutôt acariâtre, qui nourrit, au fond de lui-même une vieille rencœur. Le piquant de l'aventure, le désir de plaire à la jeune fille, font éclater entre les deux copains un conflit qui ne se traduit pas par des coups de poing ou des actes d'hostilité, mais d'une manière qui pour être bizarre n'en est pas moins logique. Après avoir livré bataille à des garnements qui s'étaient grossièrement conduits devant Maria, Savu, dans un mouvement de mauvaise humeur, oblige celle-ci à descendre du camion et l'abandonne sur la route.

Indigné, Panaït part à sa recherche, ne la trouve pas et court après le camion qui, piloté par son camarade furieux, prend une vitesse beaucoup trop grande pour son chargement, d'autant plus que la route, en cet endroit, est en lacets. Les freins n'obéissent plus, de part et d'autre, c'est l'abîme et l'inévitable se produit. Une courbe en épingle à cheveux et la remorque est suspendue au-dessus du précipice . . .

Mircea Albulescu (à gauche) et Constantin Diplan, un tandem d'acteurs inspiré

Les mains de Panaït qui saignent dans l'effort de fixer le gros câble de la remorque à la roche, la tension de Savu qui dans la cabine du camion, doit veiller à la fois à ne pas emballer trop fort le moteur pour ne pas risquer d'écraser son compagnon, mais à l'emballer assez pour éviter que la remorque ne tombe, la panique des gens qui, devant le colosse suspendu, attendent, terrifiés, le dénouement, tout cela est excellemment réalisé dans le film. Du coup, les deux rivaux se retrouvent amis. Mais la course-métaphore continue, car les réalisateurs ne cèdent pas à la tentation du spectaculaire et n'insistent sur les péripéties de l'accident qu'autant qu'il faut pour déclencher, dans le cœur des héros, de nouveaux ressorts.

Et la course reprend, le trio s'étant reconstitué. La pièce géante arrive à destination dans la ville où Maria espère trouver le bonheur. Mais elle n'y trouve qu'une amère déception, celui en qui elle avait confiance, et pour lequel elle s'était mise en route, celui qui l'avait invitée à le suivre là où l'attendait un nouveau travail s'étonne « qu'elle s'y connaisse si peu en hommes ». Cet homme merveilleux était marié, établi, et sa femme attendait un bébé.

Dans son film sur les preuves d'humanité, sur l'amitié, la solidarité et l'honnêteté, le metteur en scène Mircea Daneliuc a « vu » des hommes réels et l'histoire de ces hommes qu'il nous montre sous un autre jour à la fin qu'au début, est, en dernière instance, vraie, justement parce qu'elle ne s'arrête pas à du ciné-vérité, à de simples constatations, à de premières impressions gravées avec indifférence sur la pellicule. Son histoire est vraie parce qu'elle cultive la signification de chaque geste, parce qu'elle remplit les silences de méditations sur ces deux, puis sur ces trois êtres humains; elle est vraie parce que Mircea Albulescu et Constantin Diplan, un tandem d'acteurs inspiré, créent — avec discrétion, retenue, intelligence, explosions suivies de retours sur soi-même, avec décence et en même temps fermeté dans l'affirmation de leurs sentiments — deux personnages, deux personnages qui refusent de devenir héros, refusent l'auréole, refusent le légendaire, parce qu'ils sentent qu'ils cesseraient d'être des hommes véritables. La surprise n'est pas ici de l'ordre des faits sensationnels, incroyables; elle consiste en la découverte de ce que des événements non-sensationnels, des gens non-hors du commun, des gens qui n'ont rien du surhomme, peuvent être si peu banals, si peu simples dans leur vie intérieure, si inattendus, si riches de pensées, de gestes, d'actions magnifiques, de ressources de l'âme, de ressources humaines. C'est avec beaucoup de sensibilité et une immense participation aux événements que Tora Vasilescu — Maria — se joint au tandem. Jamais un film comme *la Course* n'aurait pu être conçu sans Florin Mihăilescu, et ceci, non pas pour les mille arguments que l'on pourrait invoquer mais pour le mille et unième: l'opérateur « parle la même langue » que le metteur en scène.

MELANIA CHIRIACESCU

● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ●

● *Les Armes de la nature*, film d'Alexandru Gaşpar, a participé au Festival du film scientifique de Bruxelles, en même temps que *les Cristaux liquides* de Doru Cheşu.

● Metteur en scène et co-scénariste débutant, co-auteur de l'image en qualité de professionnel dont les mérites ont été relevés à de nombreuses autres occasions, George Cornea a fait une entrée remarquable parmi les créateurs de films de long métrage. Et l'on peut même dire que *la Passion* (voir page 133) réunit toutes les qualités d'un film d'auteur, ce qui lui a permis de participer au Festival des films de ce genre qui s'est tenu à Bergame.

● Le numéro 12/1975 de la revue mensuelle de philosophie et

d'histoire de la culture *Czlowiek i Swiatopoglad* (l'Homme et la vision du monde) qui paraît à Varsovie publie dans la traduction de Jan Guranowski, un article de Zoé Dumitrescu-Buşulenga, qui a pour titre *La littérature comparée et l'histoire des idées* et qui avait précédemment paru dans le premier numéro du Comité national roumain de littérature comparée: « Synthesis ». La traduction précitée est suivie d'un article de l'historien bien connu de philosophie européenne Henryk Hinz, dans lequel celui-ci s'occupe largement de la revue roumaine; il y commente l'article du professeur Ion Zamfirescu *La littérature comparée dans le contexte de la culture roumaine moderne et contemporaine* et s'arrête sur les études d'Adrian Marino: *A la croisée des lumières. La transformation du concept de littérature* et d'Alexandru Duţu: *Etude comparée des modèles culturels et des formes d'universalité*. Dans son commentaire, l'auteur constate le parallélisme qui existe entre le mouvement de l'histoire culturelle roumaine et celui de l'histoire culturelle polonaise; il passe en revue nombre de problèmes qui retiennent l'attention des chercheurs en matière de civilisation européenne et souligne « l'audace » de la pensée théorique roumaine. Ce substantiel commentaire de Henryk Hinz a pour titre: *De l'humanisme roumain.*

● Dans la collection de théâtre des Éditions « Henschel » (République Démocratique Allemande) a paru sous le titre de: *Die öffentliche Meinung*, la pièce d'Aurel Baranga: *l'Opinion publique*, dans la traduction de Bärbel Techtmaier. Par ailleurs, la pièce sera cette année-ci sur l'affiche du Théâtre « Maxime Gorki » de Berlin-Est.

● Marie-France Ionesco a traduit, pour les Éditions « Denoël » de Paris *le Long voyage du prisonnier* de Sorin Titel, roman qui a également paru à Cracovie, aux Éditions « Wydawnictwo literackie » dans la traduction de Zbigniew Szuperski.

● Selon la revue « Sonntag », de la République Démocratique Allemande, aux Éditions « Volk und Welt », paraîtra, le roman de Marin Preda: *Marele singuratec — le Grand isolé*. La même revue signale également la traduction d'un volume de nouvelles de Ioan Slavici.

● On peut lire dans « Neue deutsche Literatur » (no 12/1975), revue de la République Démocratique Allemande, le sténogramme d'un colloque international qui a eu lieu en septembre 1975 et qui avait pour thème: *Le journalisme littéraire aujourd'hui*. S'y trouve insérée l'intervention de l'invité roumain à ce colloque, l'écrivain Simion Pop.

● Dans *les Problèmes de l'art à l'étranger*, publication de l'Institut d'art « I. Répine » de Leningrad, figure une étude sur « Florica Cordescu (1914 — 1965), illustrateur de livres », que signent N.Flaminskaya et Martiros Sarian.

● A Munich, en République Fédérale d'Allemagne, a eu lieu une exposition intitulée: « La sculpture populaire sur bois chez les Roumains. »

● Des dessins d'enfants de la commune de Vultureşti ont été exposés à Mannheim, en République Fédérale d'Allemagne.

● Les villes danoises de Viborg, Aarhus et Copenhague ont abrité une exposition itinérante du grand sculpteur roumain sur bois, Gheza Vida.

● Une soirée roumaine, consacrée au centenaire de Constantin Brancusi a été organisée à la filiale de Kirseberg de la Bibliothèque d'Etat de Malmö. Après le discours prononcé par Geron Christerson, membre de la direction de l'Union nationale des artistes de Suède, les nombreux invités ont eu l'occasion de voir l'intéressant court-métrage *le Pays de Brancusi*. Par la même occasion a été ouverte une exposition de livres, de disques et d'objets d'artisanat roumains.

# L'ARCHITECTURE ET LA PEINTURE MÉDIÉVALES D'OLTÉNIE

L'intention d'évoquer l'art médiéval de l'Olténie séparément pourrait, à première vue, paraître absurde si l'on ne tenait pas compte du fait que le destin des provinces qui composent le territoire roumain a été en grande mesure décidé par leur emplacement géographique. Sise sur la rive droite de l'Olt, bordée au sud par le Danube, qui sépare les Carpates des Balkans, et défendue au nord par la chaîne des Carpates méridionales, l'Olténie était une contrée plus à l'abri des incursions des peuples migrateurs. Des formations politiques roumaines durables ont tenu ici tête aux États féodaux voisins qui convoitaient ces contrées. C'est en Olténie que, dans la septième décennie du XIIe siècle, est née l'initiative du voïvode Litovoï de lutter pour la constitution d'un État roumain indépendant devant comprendre la Munténie aussi et s'opposer non seulement aux hordes tatares mais aussi aux dangers qui guettaient au nord et au sud. L'action réussit, dans la deuxième décennie du XIVe siècle, à Basarab Ier, le voïvode qui, pour conjurer le péril ottoman, s'allia aux dirigeants sud-danubiens. L'organisation de l'église chrétienne, en 1359, selon le rite orthodoxe constitua un moyen d'opposition à la propagande catholique hongroise dont le but était d'empêcher par cette voie la cohésion du nouvel État et, en même temps, une modalité d'affirmation de la solidarité des Roumains du nord du Danube avec les peuples des Balkans, ces derniers tombant néanmoins, finalement, sous la domination turque. La création du banat* de Severin, fixé ultérieurement à Strehaïa, et à la fin du XVe siècle à Craïova, institution par le truchement de laquelle le prince de la Valachie manifestait son autorité à l'ouest de l'Olt, a permis aux *bans*, représentants du voïvode élus parmi les féodaux de l'endroit, de renforcer l'unité de clan des boyards olténiens qui, pendant des siècles, jouèrent maintes fois un rôle décisif dans les destinées du pays, dans l'avènement des voïvodes. Par le truchement de l'art des édifices consacrés au culte religieux — résultat d'une sélection et d'une synthèse originales, spécifiquement roumaines, de l'art des Balkans — la classe féodale démontra son importance et sa force et l'église manifesta son autorité. Significatif est le fait qu'en Olténie, les deux premières églises furent élevées aux XIIe—XIIIe siècles à Drobeta-Turnu Severin, à proximité de la frontière ouest, plus vulnérable. (On y établit également, au XIVe siècle, le siège du premier métropolite). Les deux églises, de petites dimen-

* province gouvernée par un *ban*

sions, ont la base rectangulaire, plan qui à l'avenir sera préféré par la majorité des chapelles des demeures seigneuriales. Le plan rectangulaire des fondements de l'église métropolitaine, avec l'abside de l'autel s'appuyant sur des contreforts, semble avoir constitué une originale synthèse de certains procédés de construction balkaniques et occidentaux.

Le mérite est revenu à la localité de Curtea de Argeş en Munténie d'avoir abrité la fameuse église Saint Nicolas Princier, de plan constantinopolitain, et la réussite atteste le prestige dont jouissait au milieu du XIVe siècle le voïvode Basarab Ier. En Olténie ont été cependant créées les interprétations les plus réussies du plan à triple conque, dicté par les exigences de la célébration des offices dans les monastères de rite orthodoxe. Dans le dernier quart du XIIIe siècle, les églises des monastères de Vodiţa (dans les environs de Drobeta-Turnu Severin) et de Tismana — cette dernière reconstruite au XVIe siècle — ont été créées sur l'initiative princière et avec le concours du moine Nicodim, organisateur de l'ordre monastique, facteur actif de la diffusion de la culture byzantino-slave, tellement nécessaire à la cohésion spirituelle de ces régions menacées par l'infiltration catholique. Toujours de plan à triple conque, la petite église du monastère de Cotmeana fait montre d'une sobre élégance dans l'interprétation du système décoratif — byzantin à l'origine — des façades faites uniquement de briques apparentes, à hautes niches dont les archivoltes sont ornées de disques de brique émaillée. Le plan à triple conque qui acquit une ampleur toute particulière, a nécessité pour le monastère de Cozia, fondation de Mircea le Vieux (sur la rive de l'Olt, dans le nord de la région, en direction de Turnu-Roşu), des solutions spéciales de cintrage.

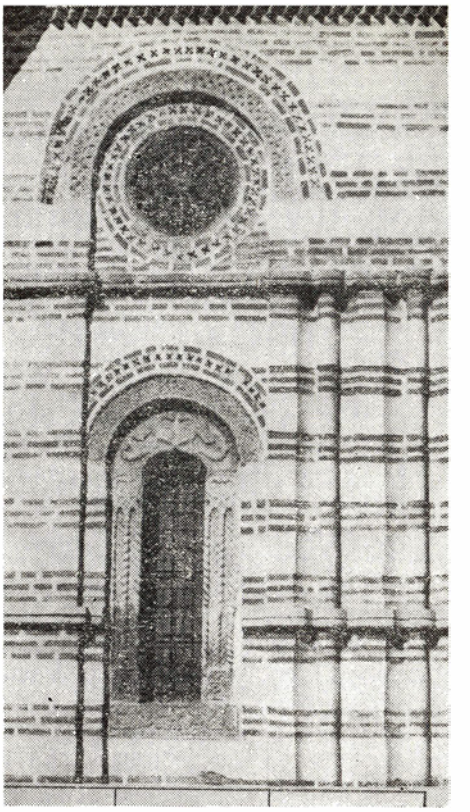
Une riche ornementation sculptée composée de motifs floraux et végétaux combinés à d'autres, géométriques, entretissés,

L'église du monastère de Horezu (1690 — 1694)

Le manoir de Curtişoara

encadre les fenêtres et forme des rosettes au centre des arcades qui rythment les façades composées de groupes de trois rangées de briques alternant avec des bandes de pierre enduite de crépi. Ces modèles d'ornementation sont apparentés à ceux des églises serbes, témoignant en même temps d'une originale assimilation créatrice de certains modèles arméno-géorgiens, parvenus par la filière byzantine.

Aucun monument significatif ne nous a été conservé du trouble XV^e siècle, époque d'affaiblissement de l'autorité princière ou d'anarchie, de morcellement féodal. La plupart des monuments du XVI^e siècle, période où se produit une sensible extension du domaine féodal, sont les fondations seigneuriales d'Olténie. En ce siècle, qui débuta pourtant par la brève période de stabilité politique de Neagoé Basarab, représentant des boyards d'Olténie et brillant continuateur de la culture traditionnelle, fut réalisée, avec des moyens matériels plus modestes, l'adaptation de l'héritage balkanique dans des formes qui expriment une vision artistique spécifiquement roumaine. Les monuments ayant résisté au temps sont de petites églises telles que celle de la chapelle de l'infirmerie au monastère de Cozia, celles de Bucovăţ et de Căluïu, à plan tréflé ou à triple conque — adaptation à une échelle réduite du type Cozia avec le naos surmonté d'une tour. Leur aspect atteste les préférences de l'époque pour les façades au pittoresque jeu bicolore résultant de l'alternance des rangées de briques apparentes et de bandes crépies, séparées en rectangles par quelques briques posées de chant. L'originalité de la vision artistique roumaine résidait donc ici comme dans la totalité des provinces roumaines dans la science de sélectionner et d'interpréter d'une manière inédite les formes architecturales de tradition byzantino-slave et d'imposer aux constructions certaines proportions, destinées à produire l'impression d'une grande sveltesse, comme c'est le cas de l'infirmerie du monastère de Cozia, ou d'équilibre et de stabilité, comme à Bucovăţ et Căluïu. A l'église du monastère de Tismana seulement, refaite par Neagoé Basarab comme une interprétation à une échelle plus réduite de sa fameuse église de Curtea de Argeş, au pronaos surélargi, les façades, entièrement en pierre, donnent une impression de sobriété ascétique.



Détail de la façade de l'église du monastère de Cozia (1387 — 1388)

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, l'apparition massive sur la scène de l'histoire, aux côtés des voïvodes et des grands féodaux, de la classe des petits boyards et du clergé, des citadins et des paysans, a diversifié les formes de l'art autochtone, le plus souvent en les laïcisant et en leur imprimant un caractère rustique pour répondre aux goûts mais aussi aux possibilités matiérelles des divers bâtisseurs.

Le plus marquant voïvode de la première moitié du XVII^e siècle fut Mateï Basarab, et de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e, Constantin Brâncoveanu, tous les deux appartenant à de vieilles familles féodales d'Olténie, tous les deux protecteurs de la culture et de l'art traditionnels. Ils polarisèrent autour d'eux des hommes de culture et d'art et prirent, en premier lieu, soin des monuments de leur Olténie natale. En Olténie, de même qu'en Munténie, les divers types de plans des églises furent interprétés dans des variantes sans fin, selon la compétence des artisans et les préférences des fondateurs. La rareté du matériau de qualité sollicita l'inventivité des constructeurs maçons qui remplacèrent les façades en briques apparentes — difficiles à obtenir — par des façades crépies, aux surfaces vibrées par le jeu des ombres et des lumières créé à l'aide d'une subtile plastique décorative comme c'est le cas des églises des monastères de Gura Motrului, Dintr-un lemn (D'un seul bois) et Govora. Parfois était reproduit le même jeu décoratif bicolore du XVI^e siècle (Arnota), résultant lui aussi de 2 ou 3 rangées horizontales de briques apparentes, alternant avec des bandes crépies, et formant des cassettes séparées par 2—3 briques posées de chant; d'autre fois, sur les panneaux des niches étaient peints des vases fleuris ou des rosettes faites de motifs géométriques entretissés (Strehaïa, la tour de l'ermitage de Topolniţa). Les péristyles des églises, d'aspect lourd, de la première moitié du XVII^e siècle (Arnota et Gura Motrului), acquièrent une forme plus élégante à l'époque de Constantin Brâncoveanu, avec de gracieuses colonnes, ayant les bases et les chapiteaux ornés de sculptures représentant des motifs floraux et végétaux, colonnes qui soutiennent de larges arcades, sur les archivoltes et les intrados desquelles s'enlacent des guirlandes de fleurs peintes, telles qu'elles nous apparaissent dans la belle construction du monastère de Horezu, dans les églises d'Ocnele Mari, de Titireciu, de Surpatele, de Doïceşti, dans les ermitages de Fedeleşoïu, Păpuşa et Iezerul. Le phénomène de « rusticisation » des anciens procédés de construction s'accentue de plus en plus à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, cependant que l'ornementation peinte, bien moins soigneusement calligraphiée, a de la vigueur et du pittoresque.

En ce qui concerne l'architecture médiévale civile d'Olténie, comme celle du reste du pays d'ailleurs, elle n'a malheureusement résisté à l'écoulement du temps que dans une petite mesure, le plan des maisons seigneuriales n'étant qu'un développement de celui des habitations paysannes à la salle d'entrée flanquée par des chambres et une véranda sur la façade principale. Les plus intéressantes constructions, datant de la première moitié du XVIII^e siècle, ont été les *coulé* — « maisons fortifiées » — de forme prismatique à base carrée, en pierre ou en brique. Comportant une seule porte munie de lourds verrous, deux ou trois étages communiquant par un escalier intérieur, aux façades percées d'une ou de deux meurtrières, elles possédaient au dernier étage une sorte de loggia à colonnes permettant de surveiller toute la région avoisinante. Telles sont les *coulé* de Groseva, Curtişoara et Măldăreşti.

Considérant dans son évolution chronologique la peinture murale des églises d'Olténie — tellement précieuses pour la connaissance du développement de l'art roumain —, on remarque, de pair avec la laïcisation croissante des sujets sacrés, l'importance accrue des interprétations originales due à une influence plus prononcée du réalisme « naïf », populaire, sur le hiératisme du style traditionnel, lequel, menacé de s'épuiser par la répétition, a été revivifié aussi par l'apport de sensibilité et d'imagination propres aux peintres d'églises de l'endroit. C'est le cas des restes de fresque du pronaos du monastère de Cozia, qui présentent une peinture sévère, interprétation de la peinture monastique paléologue. Les ensembles

Scènes de l'Apocalypse (église Saints-Voïvodes de Călimănești, 1816)

peints du XVI^e siècle nous donnent eux aussi une vision kaléidoscopique des différents aspects d'une peinture murale exécutée dans sa plus grande partie par des artisans représentants de différents courants. Dans la sévère peinture de la chapelle de l'infirmerie, au monastère de Bistrița, avec ses saints aux silhouettes décharnées, on décèle la sévérité de la discipline isihaste athonite. A Stănești, le programme trop chargé par rapport aux petites dimensions du monument, trahissant l'influence du courant livresque de la peinture athonite du XVI^e siècle, est figuré par des personnages gauchement exécutés mais non dépourvus d'expressivité. La peinture de Bucovăț a tout le charme maniériste d'un art de fin d'époque, aux silhouettes fines et élancées exécutant une danse aérienne et hiératique, sur les visages desquels les yeux sont empreints d'une immense tristesse. Dans la décoration à programme classique de la chapelle de Cozia on perçoit la rigueur dans l'exécution d'un « académisme » qui communique cependant la sérénité d'un équilibre intérieur. La plus belle peinture datant de ce siècle se trouve dans le pronaos du monastère de Tismana. Les compositions des scènes — les mêmes depuis des siècles — ont la spontanéité et la délicatesse d'esquisses colorées au moyen de touches larges, lumineuses, posées avec précision et vivacité

Au XVII^e siècle, la liaison avec les peintres du sud balkanique est presque totalement interrompue et ceux, peu nombreux, qui parviennent jusqu'à nous sont absorbés par l'école autochtone de peinture. L'ensemble pictural d'Arnota atteste la faculté de sélectionner succinctement un programme qui ensuite, à de petites variantes près, sera repris dans toutes les églises de moindres dimensions des XVII^e et XVIII^e siècles telles que celles de Topolnița, de Govora, de Surpatele, de Sărăcinești, etc. Au cours des premiers trois quarts du XVIII^e siècle, en Olténie, tout comme en Munténie, l'aspect de chaque ensemble de peinture commence, grâce au talent et à la personnalité du peintre respectif, à avoir sa propre individualité. C'est ainsi qu'à Arnota la décoration est d'une grande délicatesse, en des teintes qu'on dirait

Ferronnerie typiquement roumaine (église de Cîineni, en Olténie, 1735—1736)

fondues dans du miel, alors qu'à Topolnița le style est concis, le dessin correct, à la calligraphie dure, et le vert et le rouge, tempérés par le voisinage de l'ocre clair, sont franchement étalés.

De l'époque de grande efflorescence artistique de Constantin Brâncoveanu et puis, plus tard, de celle du milieu du XVIIIe siècle, nous ont été conservés de grands ensembles, rééditant en quelque sorte le système de la peinture narrative de l'église Saint Nicolas Princier de Curtea de Argeș. C'est le cas, par exemple, à Horezu, à Cozia dans le naos de l'église du monastère, à Polovragi, à Rîmnicu Vîlcea dans les églises de la Toussaint et de l'Annonciation. Les détails empruntés à l'iconographie occidentale, les nouveaux cycles introduits, tel celui de l'Apocalypse, lequel, inspiré des gravures de Dürer et de Cranach mais passé par le tamis de la peinture autochtone, est représenté en premier lieu dans certaines églises de Munténie et de Transylvanie, et ensuite dans celles d'Olténie (l'église de l'Annonciation de Rîmnicu Vîlcea, celles de Călimănești et de Preajba), ainsi que les éléments tirés de la vie locale — le tout intégré au style de la peinture traditionnelle —, attestent l'élargissement de l'horizon culturel, l'intérêt marqué pour le sensationnel narratif, la prédilection croissante pour la réalité au détriment de la peinture strictement symbolique. Le nombre important des églises construites dans le département de Rîmnicu Vîlcea à l'époque de Constantin Brâncoveanu a entraîné la création, à Horezu, d'une école de peinture de ce genre, dotée d'un style unitaire. Il s'agit d'une décoration somptueuse, aux couleurs complémentaires flamboyantes, avec des personnages de hautes dimensions aux gestes et mouvements élégants, avec des figures douces, à l'expression « sage » et aux traits finement tracés. C'est d'ailleurs cette école, qui finalement devait devenir une manière (les églises de l'ensemble monastique de Horezu ou la chapelle du monastère de Brâncoveni), que sont sortis les peintres de Polovragi et Govora, ceux des églises d'Olănești et de l'église du monastère de Crasna.

Par la suite, dans la première moitié du XVIIIe siècle, le grand nombre d'églises élevées en Olténie après la paix de Passarowitz et la capitulation de Belgrade, où les Turcs cédèrent aux Autrichiens le Banat, l'Olténie et Belgrade avec une partie de la Serbie, constitue l'un des moyens de conservation des traditions culturelles et de résistance, par cette voie également, aux tentatives de dénationalisation par lesquelles, dans la Transylvanie des Habsbourg, avait été, dès 1697, imposée l'union avec l'église de Rome. Ce qui confère une certaine vivacité à ces peintures devenues stéréotypes c'est la verve de l'ornementation peinte, dont les sarments, les feuilles et les fleurs s'enroulent autour des bandes séparant les registres ainsi que sur la largeur et les

archivoltes des arcs sur lesquels s'appuient les voûtes. Leur style se dessèche cependant de plus en plus, se transformant, vers le milieu du XVIII^e siècle, en une calligraphie monotone. Il arrive néanmoins parfois que, au contraire, la peinture des églises acquière un charme nouveau, maintenu jusqu'à la fin du siècle, voire même au XIX^e, grâce à la fraîcheur d'interprétation des artistes populaires. Ne comprenant plus le substratum des anciens principes stylistiques, ceux-ci les imitent avec naïveté, transformant en une vision folklorique, de conte de fées, le symbolisme du programme iconographique. Les décorations peintes des églises de Genuneni, Căzănești, Păușești-Măglaș, Ciineni, Călinești, Almaju, Coțofeni, Slăvitești, Zăvideni, Tîrgu Horezu, etc. sont d'un grand pittoresque et ont une fraîcheur qui leur est propre, celle des fleurs dans un jardin rustique, contribuant d'une manière substantielle au parachèvement des formes artistiques originales populaires de Valachie.

CORNELIA PILLAT

# CARNET D'EXPOSITIONS

## LE SALON DE PEINTURE ET DE SCULPTURE

Comme chaque année, nous avons impatiemment attendu l'occasion de cette « promenade concentrée » dans le monde des arts que permet le Salon Municipal de Bucarest de peinture et de sculpture. Et, comme chaque année encore, nous avons parcouru le Salon avec une hâte justifiée, désireux de retrouver des noms connus, de constater l'éventuel renouvellement de leur art ou de nous laisser, avec beaucoup de satisfaction, attirer par les signatures inédites.

Il va sans dire qu'au courant de l'année, parmi les expositions ouvertes dans la Capitale — et il n'en manque pas — nous choisissons de préférence celles où les exposants qui nous sont connus nous attirent par leurs œuvres. Le Salon cependant représente, ou devrait représenter, un ensemble où figurent aussi bien des ouvrages répondant à notre attente que d'autres, inconnus ou étrangers à notre tempérament, mais qui n'en contribuent pas moins à la configuration d'une image d'ensemble de notre art, à un moment donné.

Tout bien considéré, une visite au Salon est moins une « partie de plaisir » qu'un moyen utile de détecter les tendances actives de l'art, les thèmes et les préférences qui sollicitent le plus intensément les artistes dans telle ou telle phase de leur évolution, les formes d'expression les plus appropriées à une certaine étape, voire à une certaine époque socio-historique.

De retour au Salon, après la sédimentation des premières impressions, après que des quatre cents ouvrages présentés ont commencé à émerger ceux dans lesquels la personnalité des auteurs s'est manifestée avec le plus de force ou bien, grâce à une longue expérience, avec le plus de précision, nous avons pu, alors seulement, discerner les principales sollicitations du moment plastique actuel.

Deux notes dominantes, croyons-nous, définissent le Salon: un rapprochement de la réalité et un intérêt plus poussé pour le métier. Si une excessive concentration des artistes sur eux-mêmes était évidente ces dernières années, un important nom-

bre d'ouvrages acquérant de ce fait le caractère d'une confession, ce qui domine cette fois c'est la curiosité manifestée à l'égard de ce qui les entoure, à l'égard de la réalité, de notre existence quotidienne à nous tous, le désir d'en dégager les significations les plus importantes. Sans aucun doute, on voit, çà et là, apparaître aussi des accents d'un lyrisme accusé, définitions d'états d'esprit particuliers. Mais, par suite d'un intérêt plus marqué pour la vie, pour ses exigences actuelles, par suite donc d'une présence plus insistante des artistes dans la réalité, ce Salon, plus que les précédents, reflète le souci des artistes, certes, de se connaître eux-mêmes, mais surtout, de connaître le milieu social dans lequel ils vivent. Si bien que l'on y trouve illustrées la vie contemporaine de notre pays tout autant que les dominantes de la spiritualité roumaine. En ce qui concerne cette dernière, les artistes ont particulièrement insisté sur l'évocation de personnalités ou d'événements marquants de l'histoire du pays. Digne d'être remarqué est cependant le fait que l'évocation historique dans l'esprit de l'illustration pour manuels didactiques, où l'accent porte sur les reconstitutions, cède le pas à l'interprétation du passé à travers le prisme du présent. Il suffit de consigner, en ce sens, la grande composition *Epos légendaire*, dans laquelle, utilisant, dirait-on, la technique des photographies superposées, Virgil Almăşanu réalise une image d'une impressionnante densité où l'on croirait voir venir vers nous, directement du passé, quelques-unes des grandes figures de notre histoire. La peinture historique peut interpréter le passé, mais elle peut également choisir pour personnages principaux les figures dominantes du monde où nous vivons. C'est dans ce sens que, dans une composition intitulée *Univers contemporain*, Ion Biţan surprend une scène de travail. De par l'ampleur de la composition, l'atmosphère tonique qui s'en dégage, l'implantation des constructeurs dans un « ici » et un « maintenant », la scène donne l'impression d'un acte solennel, placé non pas sous le signe d'une activité habituelle, mais sous celui de l'édification des fondements de l'avenir.

GABRIELA MANOLE: Poésie

Le portrait (genre assez peu abordé) se remarque par quelques excellentes réussites qui se définissent surtout par la représentation expressive de certaines hautes qualités morales et intellectuelles. Nous nous référons, en premier lieu, aux portraits signés par Mircea Mihaï Ciobanu (un émouvant hommage apporté au grand érudit que fut *Antim Ivireanul)*, Virgil Chivu *(Portrait du professeur C. I. Parhon)*, Grigore Vasile *(Portrait de femme)* ou Mircea Barzuca *(Portrait de l'écrivain Geo Bogza)*. Faisant montre d'une technique qui évoque, dirait-on, la passion des artisans du Moyen Age pour le détail réaliste auquel s'ajoute cependant un large souffle de poésie moderne, Florin Niculiu, Ştefan Câlţia, Doru Rotaru, Sever Frenţiu, ou Vladimir Zamfirescu réalisent des ouvrages particulièrement attirants. Le langage moderne, d'une grande rigueur, impres-

sionnant par une sévérité qui n'exclut cependant pas la chaleur, situe côte à côte des artistes divers tels que Paul Gherasim et Vlad Florescu, Marin Gherasim, Mihaï Rusu, Mimi Şaraga Maxy ou Toma Roată. Paul Gherasim *(Arbres)* et Vlad Florescu *(Le barrage de Sadu)* surtout, dans de larges compositions presque monochromes, simplifient le motif choisi jusqu'à la frontière qui sépare l'expression réaliste de l'expression abstraite. Leurs œuvres nous engagent dans un dialogue actif avec le monde, dans le déchiffrement en profondeur de sa grande richesse de significations. Cependant que dans les *Portes de l'histoire* Marin Gherasim suggère, au moyen d'une simple « porte » occupant toute la toile, notre besoin de franchir ce seuil au-delà duquel les yeux de la fantaisie nous permettent de mieux comprendre la grandeur du présent à travers les événements du passé.

Il existe aussi quelques ouvrages appartenant à de jeunes peintres moins connus mais dont les noms, nous en sommes convaincus, s'imposeront sous peu: Emil Ciocoïu *(Paysage)* et Ion Cojocaru *(Paysage)*, Bogdan Pietriş *(Paysage avec des maisons)*, Petru Popovici *(Crépuscule)*, Paulina Mihaï *(Porte)* ou Lucian Maşek *(Paysage)*, paysagistes dans les œuvres desquels la nature dévoile toute sa vitalité, purifiant l'esprit humain et stimulant son pouvoir créateur. Rien de facile, de pittoresque, mais, surtout, le sentiment de joie tonique que provoque la nature. Basés sur la longue tradition de l'école paysagiste roumaine, tous promettent d'introduire un esprit novateur dans la peinture du genre.

En ce qui concerne les doyens d'âge ou seulement les « seniors » de la peinture actuelle, il nous faut dire *l'Homme à la cuiller*, portrait dû au grand artiste humaniste qu'est Corneliu Baba, les paysages d'Alexandru Ciucurencu et Henri Catargi, la composition vigoureuse, témoignant de l'intensité de l'expérience vécue, de Brăduţ Covaliu *(Jeune fille à la fenêtre)*, le *Chantier naval* de Ion Pacea ou le monumental *Jardin suspendu* d'Alin Gheorghiu sont

VIRGIL ALMĂŞANU: Epopée légendaire

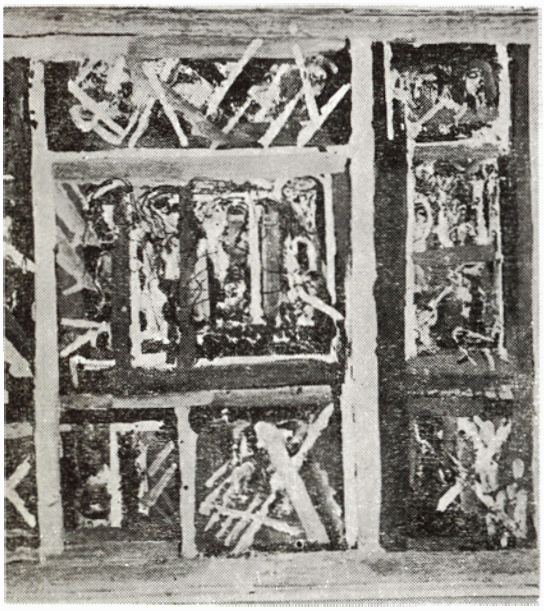
VIOREL MĂRGINEAN: Après la fête

des œuvres qui, sans conteste, se trouvent sous le signe de l'accomplissement solide, durable, de la valeur artistique. Elles semblent n'avoir, pour un bref laps de temps, quitté la place méritée dans les salles des musées que pour donner de l'éclat et du poids au Salon actuel. Même chose en ce qui concerne Pavel Codiță et Dorian Szasz, que leur présence d'une haute tenue à tous les Salons situe parmi les valeurs certaines et non pas parmi celles dont on attend de connaître l'évolution.

La sculpture a été, cette fois, moins bien représentée et plus dépourvue d'autorité, dirait-on, que lors des Salons antérieurs. Toutefois, Gheorghe Apostu *(Femme assise)* nous a dévoilé un côté qui nous est moins familier de sa personnalité; Radu Aftenie *(Maturité)* a confirmé la maîtrise atteinte cependant que Nicolae Păduraru *(Portrait de Pallady)* et Paul Vasilescu *(Nicolae Bălcescu)* maintiennent vivantes leurs vertus de « psychologues », de portraitistes-interprètes du modèle.

Une exposition qui, après un examen attentif, impose tant d'ouvrages, dont bon nombre dus à des artistes qui, par le fait de leur jeunesse, appartiennent à l'avenir, est une bonne exposition. Mieux encore, par suite du sérieux avec lequel les artistes ont accueilli le Salon ainsi que de leur désir de s'inscrire sur les coordonnées de pensée et de sensibilité de l'époque où nous vivons, elle représente une année fertile et riche en heureux présages.

ERVANT NICOGOSIAN: Jour de foire à Prilep



## ERVANT NICOGOSIAN

Longuement chercher le chemin qui lui est propre constitue, sans aucun doute, une grande qualité pour un artiste; le découvrir représente, en plus, la confirmation de la capacité et du talent qui ont été investis. C'est le cas d'Ervant Nicogosian, actuellement l'un des peintres marquants de la génération de ceux qui, approchant la cinquantaine, consigneront bientôt non pas l'écoulement des années mais la conquête d'une victoire. Et, en effet, l'œuvre de Nicogosian est une victoire longuement et minutieusement architecturée, à sa base se trouvant enclos un serment de fidélité fait à l'art et au travail. Avec une passion d'orfèvre, qui tire sa source d'une lointaine ascendance orientale, Nicogosian a minutieusement et avec un grand don de soi ciselé chacune des œuvres ayant précédé celles qui, récemment exposées, définissent avec encore plus d'autorité, une remarquable personnalité artistique. Ervant Nicogosian considère chaque chose de l'œil intelligent et curieux de celui qui sait que non seulement les larges chemins mais aussi les sentiers étroits peuvent conduire vers des horizons riches en significations. C'est peut-être pour cette raison que les fenêtres des maisons aperçues en passant, par les vitres d'une voiture ou d'un train, constituent aujourd'hui l'un de ses thèmes de prédilection. Un voyage récemment effectué dans la pittoresque Macédoine, les contacts avec les lieux et les gens de l'endroit lui ont permis de deviner la vie qui se déroule derrière

les petites fenêtres des maisons. Partant de ces fenêtres, l'artiste pénètre dans cette vie, découvrant dans ses profondeurs et mettant au grand jour les secrets de l'existence de ces gens dont il a essayé de s'approcher. Grâce à un pinceau alerte qui souvent ne fait qu'ébaucher, dans des couleurs qui évoquent la terre des champs en automne ou les vastes cultures de tabac spécifiques à cette région, la surface tout entière de la toile acquiert une telle densité, une telle force magnétique qu'elle nous entraîne, également nous autres spectateurs, dans cette passionnante investigation d'un univers étranger. Dans d'autres toiles — qui forment un cycle —, Nicogosian prend pour point de départ un menu motif considéré de fort près et, s'attachant à représenter sa signification plutôt que son image, il l'élève au rang de symbole. C'est ce qu'il a réalisé par la juxtaposition de deux images synthétiques — l'une représentant une architecture antique, l'autre, celle d'un moderne chantier de métro — ou par la projection d'un four à chaux, devenues ainsi des représentations de l'acte auguste de construire.

Peintre doué de la persévérance et de la force nécessaires aux grandes créations, Ervant Nicogosian apporte aux arts plastiques roumains contemporains une note à part. Reprenant à notre compte une caractérisation appliquée à Constable, nous pouvons affirmer que, dans notre art actuel, Nicogosian n'est pas un écho mais une voix.

## VIRGIL CHIVU

Médecin ayant déjà derrière lui une longue activité, le docteur Virgil Chivu a, avec une évidente vocation, sacrifié à la peinture non seulement son temps libre mais certainement aussi les heures tellement nécessaires du repos. C'est sans doute pour cette raison qu'on découvre dans ses ouvrages une fusion intérieure, qui transparaît à travers le calme apparent de plusieurs des toiles qu'il nous présenta lors de sa récente exposition. La vocation de la rigueur est l'empreinte que la profession a posée sur les œuvres de cet artiste tellement doué et que revendiquent, dans une égale mesure semble-t-il, les médecins et les peintres.

Dans une exposition antérieure de Virgil Chivu, organisée il y a quelque trois ans, ce qui impressionnait en premier lieu c'était l'élégance grave de la gamme chromatique et la sensation qu'on avait que bon nombre de ses natures mortes, vases de fleurs, paysages, portraits (ces derniers, peu nombreux) étaient enveloppés dans une mante de vieux velours, aux teintes patinées non pas par l'usure brutale de la matière, mais par le simple écoulement du temps comme tel. Les qualités consignées à l'époque se sont maintenues, acquérant une plus grande force intérieure. D'où un souffle plus large, plus généreux qui vient animer les natures statiques dont les éléments composants se trouvent engagés

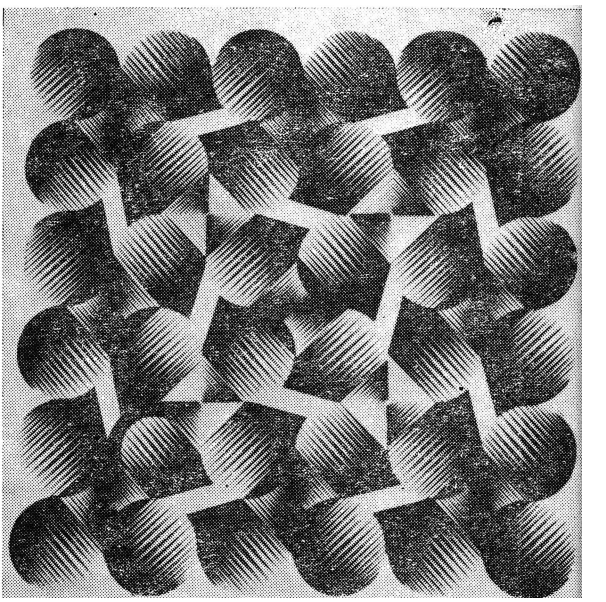
VIRGIL CHIVU: Paysage

dans un dialogue serré. Mais ce qui fait le succès certain de l'exposition actuelle ce sont les paysages, panoramiques, vitaux audacieusement «géométrisés », ce qui le fait souvent ressembler à de gais tapis étendus au soleil. Une vive lumière les baigne tous, les couleurs évanescentes que le peintre préférait naguère ont acquis plus de vie et d'éclat.

Des recherches minutieuses permettraient sans doute de déterminer la famille spirituelle à laquelle appartient l'œuvre de Virgil Chivu. En ce sens, un Matisse des brumes colorées pourrait patronner la genèse de ces toiles, de même que, si nous nous référions à la peinture roumaine, l'œuvre du docteur Chivu pourrait être appréciée comme une synthèse de la rigueur de Pallady et de la chromatique « susurrante » d'une grande artiste, Nutzi Acontz. Mais quelle que soit la filiation ou la famille spirituelle dans laquelle on pourrait l'intégrer, cette œuvre vit indépendamment grâce à ses solides racines à même de produire des fleurs au parfum capiteux, qui évoquent les voluptés orientales. Le nom de Virgil Chivu vient s'ajouter à ceux d'autres médecins qui depuis Ţuculescu ont illustré et illustrent la peinture roumaine. C'est peut-être là une occasion de faire un rapprochement entre cette profession, dont le but est de rendre l'équilibre et l'harmonie à un organisme atteint, et la peinture qui, soumettant le motif choisi à une patiente analyse, met en lumière les données particulières qui en assurent la viabilité et la personnalité.

## VIOREL TOMA

Il est impossible pour celui qui se trouve devant les grandes toiles de Viorel Toma, constituant le cycle *Structures variables*, de ne pas se sentir fasciné par leur minutie, par la force magnétique qu'elles exercent sur nous. En créant ces équivalences contemporaines de certains ornements taillés dans la pierre ou dans le bois, qui existent dans l'architecture ancienne roumaine ou étrangère, Viorel Toma soumet à nos regards les images-synthèse de certaines réalités quotidiennes. Le grouillement des rues, la prolifération des immeubles de grande hauteur aux centaines d'yeux fixés sur l'extérieur, la rigueur géométrique de l'industrie peuvent être associés à ces panneaux qui ne sont qu'apparemment décoratifs. Dans le jeu des lignes droites ou courbes, dans les rythmes de la lumière et de l'ombre, on découvre condensés des instantanés de l'existence pleine de tension créatrice de l'homme moderne. Oeuvres d'art, valables comme telles, mais aussi précieuses suggestions



VIOREL TOMA; Structures variables

pour l'ornementation des grandes surfaces des édifices publics ou excellents motifs pour d'éventuelles tapisseries ayant la même destination, les *Structures variables* de Viorel Toma imposent un genre à part, avec de possibles implications utilitaires dans la plastique contemporaine.

RADU IONESCU

● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ●

● En Suisse, la maison d'Édition « Stampa Romantscha Condrau » a édité un excellent album comprenant la traduction en cinq langues des *Oiseaux endormis* de Mihaï Eminescu. On peut lire à côté du texte en roumain, les versions de Rafael Alberti et Maria Teresa Leon (espagnole), Augustin Maissen (rhéto-romane), W. D. Snodgrass et N. Babuts (anglaise), Maximilian W. Schroff (allemande) et Alexandru Vițianu (française). La partie graphique de l'album, illustrations y comprises, appartient à Flurin Isenring Maissen.

● Des poèmes appartenant à trois poètes roumains sont insérés dans le no 24 de la revue « Chelsea » qui paraît à New York (il s'agit d'un cahier bi-annuel de littérature des États-Unis d'Amérique et de sélections de la littérature d'autres peuples). Ces poèmes sont : *Rada* de Tudor Arghezi, *Attente* de Ioan Alexandru, ainsi que *Lettre sur la coquille de l'escargot Adeodatus* et *la Chanson muette de l'escargot Adeodatus* de Mihaï Ursachi, dans la traduction de Don Eulert.

● Le bulletin « Der Bücherkarren » des Éditions « Volk und Welt » de Berlin-Est annonce la parution, en allemand, du *Concert de musique de Bach* (Das Bachkonzert), roman d'Hortensia Papadat-Bengescu. Valentin Lupescu en est le traducteur.

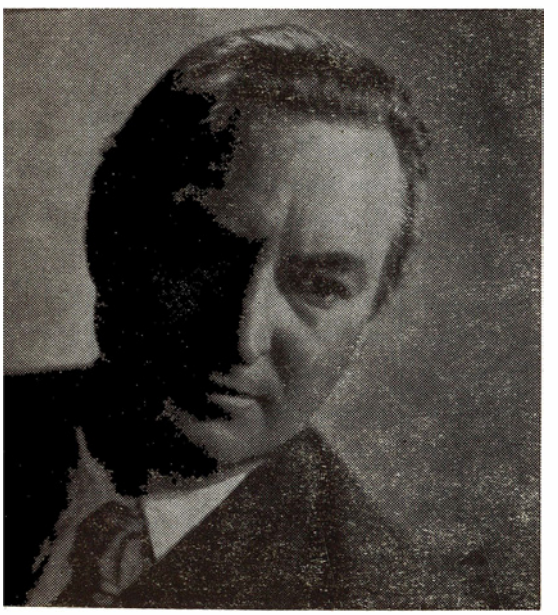
● Mihu Vulcănescu, artiste roumain bien connu en Italie comme peintre et graphiste (il est lauréat de plusieurs prix italiens), est l'auteur de la décoration en céramique de l'édifice public élevé au Prato par l'architecte Nardi. Illustrateur d'éditions italiennes des *Mille et une Nuits*, du *Livre des Croisés* et des *Fables* de La Fontaine, il a participé en cette qualité, à côté de De Chirico, Guttuso, Cagli, etc. à l'exposition d'arts graphiques intitulée « Hommage à Carlo Levi, » ouverte à Rome à l'Académie de Roumanie.

● Sous la baguette de Ludovic Baci, et avec le concours de l'hautboïste bucarestois Mihaï Elena, l'Orchestre de studio de la Radiotélévision roumaine a entrepris une tournée de concerts de 16 jours en Union Soviétique, dans le cadre de l'accord culturel signé entre les deux pays. Partout, dans les salles de concert de la Philharmonie de Leningrad, de Riga, de Vilnius, de Kaunas, à la Maison des hommes de science de Moscou, dans la salle de festivités du Lycée pédagogique musical de Panevizis, au Studio de concerts de la localité balnéaire de Drunskininkai, les concerts de l'ensemble roumain ont été chaleureusement accueillis par le public, les musiciens, les critiques et les représentants de la presse. Mais le moment dominant de la tournée a été marqué par la présence roumaine au Festival de musique de chambre organisé dans la capitale lithuanienne.

# WILHELM GEORG BERGER SE CONFESSE

## PARLONS D'ABORD DU DEVOIR

Wilhelm Berger n'est pas un homme qu'il faut inviter à parler de lui-même. Il n'en fera rien. Il s'enferme dans sa carapace et les questions qui se rapportent à sa personne, vous sont retournées, en toute simplicité, sans réponse. Derrière ses lunettes, il vous regarde comme à travers un rideau de fumée. Et il attend. Un pont. Un mot de référence sur autre chose ou sur quelqu'un d'autre du monde de sa profession. Alors, il se découvre. Calme. Egal.



Il vit depuis toujours sous le signe du devoir du véritable musicien, celui de la satisfaction civique. En quoi consiste, en somme, ce devoir? Selon notre compositeur, en un dialogue avec un public varié si possible, nombreux et avide de communication culturelle. Dialogue qu'il a concrétisé, entre autres, en réalisant pour la Radiodiffusion Roumaine — l'Université Radio — un cycle d'émissions dédiées au classicisme musical (la symphonie, la musique de chambre, les œuvres concertantes et l'opéra). Une littérature d'une grande richesse qu'il a filtrée, réinterprétée d'un point de vue personnel, extrêmement persuasif, afin de l'offrir aux auditeurs du pays tout entier. En fait, une action généreuse ayant pour but de rapprocher de l'homme contemporain les chefs-d'œuvre du classicisme. Généreuse puisqu'elle a pour but d'attirer, de gagner le plus grand nombre possible d'amateurs de musique et Wilhelm Georg Berger y voit plus que l'accomplissement d'une mission culturelle; il y voit l'occasion d'une satisfaction civique.

Esprit ouvert sur notre époque, avec la conscience lucide que tout ce qu'il fait s'adresse en premier lieu aux hommes de ce temps et ensuite à ceux de l'avenir, et animé sans cesse par l'idée d'informer

et d'éduquer le public à l'aide d'une grande diversité de moyens, le compositeur attend que paraisse de son ouvrage intitulé *la Musique symphonique*, le quatrième tome dédié à la musique universelle et roumaine durant la période 1930—1950. C'est — selon notre interlocuteur — l'une des périodes les plus difficiles et les plus intéressantes aussi de toute l'histoire de la musique. Une immense quantité de problèmes vitaux et de directions s'y sont rencontrés et interférés, à des moments cardinaux pour l'art et la société moderne, dans l'ensemble de grands conflits qui ont soumis l'humanité à de terribles épreuves. Actuellement, le musicien prépare le dernier volume du cycle *la Musique symphonique* et y traite de la période la plus actuelle et peut-être la plus complexe de son histoire, celle qui s'étend de 1950 à 1975.

## L'ART EST AVANT TOUT COMMUNICATION

Pour Wilhelm Georg Berger, le moment contemporain, sous l'aspect de la philosophie et de l'histoire de la musique, est singulièrement important par son incandescence. *Tout un millénaire de musique européenne écrite (non orale)* — nous explique le compositeur — *s'inscrit aujourd'hui dans la contemporanéité. Donc l'information de spécialité est devenue incomparablement plus vaste que celle des époques et des phases évolutives précédentes. Par ailleurs, il n'est malheureusement pas possible d'embrasser cet entier sans lacunes, et encore n'est-ce, même ainsi, réservé qu'aux hommes qui affectent presque tout leur temps à l'élucidation d'aspects qui malgré tout, demeurent partiels. Cette hyperspécialisation, ce morcellement de la connaissance a fait parfois oublier au musicien moderne que son art est avant tout communication et message, sentiment et vie artistiquement modelée et non pas jeu, construction abstraite, parade de modèles et de modes, cortège aux trompettes bigarrées. Ceci parce que la musique est toujours, je crois, poésie, elle est émanation éthique sur la toile de fond d'une conception concernant la vie et le monde, elle est la réponse humaine à l'univers dans lequel nous existons et qui nous entoure, et elle est, avant tout, moyen de fraternité entre les hommes, chant d'entente adressé au monde entier. Je considère que la musique universelle, qui passe sans aucun doute par un processus de transformation entamé depuis très longtemps, se verra offrir par les compositeurs les moyens et les essences pouvant susciter une vibration chaleureuse et sincère devant le beau, dans ce qu'il a de concret mais aussi dans toute sa pureté idéelle.*

Tout au long de sa carrière de compositeur, Wilhelm Georg Berger n'a pas renoncé un seul instant à l'idée que la musique qu'il écrit doit éveiller des émotions élevées, transmettre lumière et chaleur à l'âme humaine, la faire vibrer. Et du *Quatuor à cordes* avec lequel il débutait en 1954, jusqu'à sa récente *X^e Symphonie* — un ardent dialogue entre l'orchestre et le grand orgue de concert, qui attend d'être exécutée dans la salle de l'Athénée Roumain de Bucarest — sa musique est pénétrée d'un lyrisme discret, d'une sérénité solaire qui surmonte les instants d'épreuve; c'est une musique qui répond aux agitations intérieures de l'homme du présent. Une musique où domine la fantaisie, où se mêlent la technique sérielle et la polyrythmie greffées sur des traditions folkloriques roumaines; une musique nourrie d'humanisme.

Compositeur de musique symphonique, concertante, pour voix et orchestre, ainsi que de musique de chambre, Wilhelm Georg Berger s'est fait connaître au public de Roumanie et de l'étranger par la fraîcheur et la modernité de son art, par la poésie de son timbre personnel. Il fait partie d'ailleurs du petit nombre de compositeurs roumains détenteurs de plusieurs prix internationaux: le Prix « Prince Rainier III de Monaco », Monte Carlo, 1966; le Premier Prix du « Concours international de composition d'œuvres pour quatuor à cordes », Liège, 1965; le Premier Prix du « Concours musical inter-

national Reine Elisabeth de Belgique », Bruxelles, 1966; à cela s'ajoutent le Prix de composition « Georges Enesco » de l'Académie Roumaine, 1966; le Prix de l'Union des compositeurs, 1969. Autant de données que l'on ne peut jamais obtenir en s'adressant au compositeur et qu'on lit dans les chroniques musicales publiées dans la presse ou encore dans les dépliants des programmes de divers concerts.

## CE DEVENIR DE LA MUSIQUE ROUMAINE

Ces prix obtenus, sa fonction de secrétaire de l'Union des compositeurs, les éloges des chroniqueurs n'ont pas eu de prise sur sa modestie. Les soupapes affectives ne s'ouvrant, je le répète, que s'il s'agit d'un confrère. *Depuis plus de sept ans, j'observe en tant que secrétaire de l'Union des compositeurs, le devenir de la musique roumaine et le développement de notre musicologie dans l'ensemble des ramifications qui relèvent de cette discipline. J'ai donc pu voir comment se sont affirmées les personnalités créatrices qui enrichissent aujourd'hui la vie musicale de la Roumanie. Avec chaque nouvelle partition de mes confrères de Bucarest, de Cluj, de Jassy, de Timişoara, de Tîrgu Mureş, avec chaque livre nouveau qui paraît aux Éditions Musicales c'est la joie de réalisations qui donnent un éclat de plus à la collectivité des compositeurs roumains et dont ceux-ci s'enorgueillissent.*

Wilhelm Georg Berger s'intéresse de près au développement harmonieux de tous les genres musicaux, depuis la musique de divertissement jusqu'à l'opéra, et depuis les chorales jusqu'aux grands chœurs d'orchestre, sans oublier pour autant la relation de la création musicale avec la musicologie, ou celle de l'esthétique musicale avec la pratique musicale contemporaine.

Il y a quelques mois de cela, lors d'un festival, le compositeur assistait, à Timişoara, à la première audition de sa *IX^e^ Symphonie*. Parlera-t-il enfin de lui-même? Voici comme il s'y prend: *Lorsque je jette un regard en arrière sur le cycle des symphonies, des quatuors et des sonates que l'on a pu entendre à maintes reprises dans les salles de concert de Roumanie, j'éprouve une vive reconnaissance pour tout ce que la vie musicale de mon pays offre au compositeur contemporain, une vie très riche en modalités artistiques et toujours ouverte à la création autochtone qu'elle s'applique à promouvoir.*

A ses multiples activités, Wilhelm Georg Berger ajoute encore celle de membre du jury de divers concours nationaux. Il était assez récemment à Braşov, président du jury du concours d'interprétation pour les formations estudiantines de quatuor à cordes; parallèlement était inauguré un concours de trios pour piano, violon et violoncelle: *Par l'importance des réalisations,* nous dit le compositeur, *le Festival de musique de chambre de Braşov est chaque fois plus représentatif et d'une plus haute tenue artistique. J'ai l'impression qu'un concours comme celui-ci n'a pas, en ce moment, son pareil au monde, en raison, d'abord, de l'exigence très sévère du jury et ensuite du fait de sa constance; voilà pourquoi je pense que les perspectives les plus favorables s'ouvrent devant le Festival de musique de chambre de Braşov pour qu'il représente, à l'avenir, une manifestation de prestige et même de tout premier ordre dans la vie musicale de l'Europe. (Ont assisté à ce Festival des invités venus de Pologne, de République Démocratique Allemande, d'Angleterre, etc.)*

Etant lui-même natif de Braşov (exactement de Rupea-Braşov où il a vu le jour en 1929), amoureux de sa région, le compositeur voit d'ores et déjà sa ville figurer dans la constellation de celles dont la vie musicale est des plus riches. C'est là un desideratum qu'un proche avenir verra peut-être se réaliser.

## DANS LE MONDE DU CLASSIQUE

Comme il a signé divers ouvrages de musique vocale-symphonique sur des vers de poètes roumains, nous nous sommes

permis de lui demander ses préférences en poésie: *La poésie philosophique* — nous a-t-il répondu. *Sans doute existe-t-il une relation de causalité qui me sollicite chaque fois. J'en suis arrivé à me convaincre qu'en dehors des données du classique et du romantisme, il n'y en a pas d'autres dans la musique de tous les temps, comme d'ailleurs dans la philosophie ou l'histoire, ce qui fait que je me sens attiré tantôt par une polarité, tantôt par l'autre. Et à ma propre surprise, j'ai dû réapprendre à considérer et à comprendre la création des cerveaux les plus éclairés ; j'ai découvert à plusieurs reprises d'autres facettes dans l'œuvre de musiciens comme Bach ou comme Beethoven et c'est ce qui m'est arrivé aussi avec Schiller ou Hegel par exemple. J'ai beaucoup aimé Eminescu et il m'a ramené à Hölderlin, à la poésie et à la philosophie de l'époque, à une vue plus sereine, plus pondérée, mais, j'ose le croire, un peu plus approfondie des choses. J'attends avec impatience de reprendre cette occupation, dès qu'à nouveau m'appelleront les sentiers du romantisme, pour essayer ensuite de me plonger dans le monde immense du classicisme de tous les temps.*

MARTA ALBOÏU

# CHRONIQUE DU DISQUE

## DEUX GRANDS INTERPRÈTES-COMPOSITEURS

La maison « Electrecord » vient de consacrer deux disques aux compositions — de musique symphonique et de chambre — de deux grands artistes roumains, connus surtout à l'étranger pour leurs exceptionnelles qualités d'interprètes: Dinu Lipatti et Constantin Silvestri. Chacun de ces deux disques pourrait porter en exergue les mots prononcés par Georges Enesco, autre illustre musicien qui fut tout à la fois compositeur et interprète, à la mort trop tôt survenue de Lipatti: « Qu'on me pardonne si le renom de l'interprète n'efface point dans mon souvenir l'image et les promesses du créateur... » La maison « Electrecord », en décidant de nous restituer l'œuvre laissée par les deux musiciens, fait ressortir la ressemblance de deux destinées humaines et artistiques parallèles.

Même complexité, tout d'abord, de dons et de vocations: Dinu Lipatti, surtout applaudi pour ses interprétations nuancées et hautement poétiques de Bach, Mozart Chopin, Schumann ou Grieg était aussi un improvisateur de talent (il n'acceptait pourtant que rarement d'exercer ce don précieux en public); enfant prodige, il composait dès sa cinquième année; enseignant remarquable (« On ne saurait passer sous silence... l'efficacité de l'enseignement dispensé par lui au Conservatoire de Genève, pendant quelques années au cours desquelles il s'est témoigné, tout autant qu'un éminent professeur de son instrument, un véritable animateur de conscience musicale », déclarait Alfred Cortot au nom également de musicologues comme Ernest Ansermet, Frank Martin, Henri Gagnebin), il avait plusieurs fois fait montre d'une plume alerte et nuancée de critique musical et — ce que l'on sait moins — il marquait des dons et de l'intérêt pour la direction d'orchestre, dont il avait appris les secrets avec Charles Munch. De son côté Constantin Silvestri,

chef d'orchestre de valeur internationale, récompensé par plusieurs Grands Prix du disque pour des enregistrements réalisés en Roumanie ou à Paris, Londres, Prague, Vienne, tour à tour directeur de la Philharmonie de Bucarest, de l'Opéra Roumain, des formations musicales de la Radio-télévision Roumaine et de l'orchestre de Bournemouth, commença également à composer très jeune, enseigna pendant dix ans avec succès la direction d'orchestre au Conservatoire de Bucarest et fut aussi bon pianiste (il donna des concerts pendant longtemps au début de sa carrière musicale) qu'improvisateur. A ces ressemblances s'ajoute la brièveté de ces deux existences: la fin tragique des deux musiciens nés dans la même — seconde — décennie de notre siècle interrompt non seulement l'ascension de leur art interprétatif (dont l'image a heureusement été conservée grâce au disque et à la bande magnétique — un peu moins pour Lipatti, un peu plus pour Silvestri), mais aussi la cristallisation, le mûrissement et l'accroissement, en quantité et en qualité, de leur création originale. Tous deux avaient fait en composition des débuts précoces et prometteurs: quatre fois (en 1932, 1934, 1936, 1937), Silvestri figure avec une mention honorable sur la liste du Prix national de composition « Georges Enesco »; après une mention en 1932 et un second Prix en 1933, Lipatti remporte une année plus tard le Premier Prix (pour une des œuvres gravées sur ce disque-ci: la suite symphonique *Tziganes)*. Mais il restait à Silvestri vingt ans de plus pour composer, car Lipatti disparut à 33 ans... (C'est d'ailleurs pour commémorer vingt-cinq ans depuis son départ que ce disque a été gravé).

« Lorsqu'il se mettait à écrire, ce n'était pas pour « chercher », mais pour « trouver » ! Cette remarque d'un grand chef d'orchestre, Ernest Ansermet, prend tout son relief lorsque nous examinons *Tziganes*, sa suite symphonique écrite à l'âge de dix-sept ans. Le futur élève de Paul Dukas, de Nadia Boulanger et d'Igor Stravinski, disciple à l'époque du seul Mihaïl Jora, réalise ici une page originale, où les éléments de folklore roumain ont une teinte modale caractéristique et de pittoresques inflexions orientales; c'est une page d'orchestre très sûre et d'un raffinement surprenant chez un auteur si jeune. Sous la baguette de son maître Mihaïl Jora, la suite fut créée à Bucarest, le 23 janvier 1936, par l'Orchestre symphonique de la Philharmonie. Quant à la *Symphonie concertante pour deux pianos et orchestre à cordes*, achevée en avril 1938, l'auteur y imprime, à une musique d'essence populaire roumaine, les orientations alors modernes de l'impressionnisme français et de Stravinski. Dédiée à son professeur Charles Munch (qui l'a d'ailleurs dirigée à Paris, salle Pleyel, le 3 juillet 1939), la *Symphonie concertante* fut interprétée en première audition absolue par l'auteur et par une autre grande pianiste née sur la terre roumaine: Clara Haskil. Sur ce disque STM-ECE 01120, les interprètes de Lipatti sont l'Orchestre symphonique de la Philharmonie de Cluj-Napoca, le chef d'orchestre Emil Simon et les pianistes Sofia Cosma et Corneliu Gheorghiu. Le même Corneliu Gheorghiu, élève de Florica Musicescu, fut le plus jeune condisciple et ami de Dinu Lipatti et l'évoque aujourd'hui dans un texte touchant, imprimé sur la jaquette du disque.

Un hommage du même ordre accompagne le disque STM-ECE 01078; pour présenter le compositeur Constatin Silvestri et ses œuvres — le *Quatuor à cordes no. 2* et la *Suite pour piano no. 3*, « Electrecord » s'est adressé à Eugen Pricope, musicologue et chef d'orchestre, un de ses plus proches élèves et plus tard un de ses collaborateurs. Interprétés par la pianiste Maria Fotino, les six mouvements de cette *Suite*, composée en 1933 et inscrite au catalogue des œuvres de Silvestri sous le no. d'opus 6, s'ordonnent selon une sensible gradation des contrastes et utilisent avec brio les vertus de l'esprit d'improvisation. Quant au *Quatuor no. 2 op. 27*, composé en 1947 (dix ans après le premier) il dévoile, dans l'exécution d'un ensemble formé par Lucian Rogulski,

premier violon, Victoria Rogulski, second violon, George Popovici, viole, Alfons Capitanovici, violoncelle, une « sensibilité d'une richesse surprenante qui ne fut surpassée, dans la musique roumaine, que par celle d'Enesco », selon Mihaïl Jora, autre brillant représentant de l'école de composition roumaine d'entre les deux guerres.

LUMINIȚA VARTOLOMEÏ

## ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ●

● Nicolae Herlea, le baryton roumain bien connu, a interprété le rôle de Scarpia dans *la Tosca* à l'Opéra royal de Stockholm, avant de présenter, trois jours plus tard, un récital. Le chroniqueur du « Svenska Dagnbladet » notait à ce propos : « Le baryton roumain a une voix ample, pleine de brio et de personnalité . . . Il possède une voix phénoménale de belcanto, et chante avec une pureté et une intensité absolument fascinantes. Il nous a donné un exemple extrêmement rare de maestria en matière d'interprétation ».

● Sur la scène du Théâtre de Linz, le soprano Maria Nistor Slătinaru, de l'Opéra roumain de Bucarest, a interprété le rôle d'Elsa dans *Lohengrin* de Wagner.

● A la suite du succès remporté au cours de plusieurs tournées effectuées en Autriche, le ténor Dorin Teodorescu a été invité à prendre part à une nouvelle série de spectacles de *la Belle Hélène*, d'Offenbach, au «Raimundtheater Wien ».

● Le quatuor « Academica » du Conservatoire «Ciprian Porumbescu » de Bucarest a effectué une tournée de 25 concerts organisés par les Jeunesses Musicales de plusieurs villes italiennes, parmi lesquelles : Milan, Vérone, Pise, Mantoue, Trieste, San Remo, Trento, Fermo.

● Les tournées entreprises par la formation musicale roumaine « Ars Nova » en Yougoslavie, en Angleterre et en Pologne (au Festival International de musique contemporaine « L'automne de Varsovie »), dans la R. F. d'Allemagne, et celle qui a récemment eu lieu en Grande-Bretagne, en France et en Belgique sont autant de témoignages évidents de l'intérêt que suscite la musique roumaine à l'étranger. Durant cette tournée. l'« Ars Nova », en plus des concerts offerts à Birmingham, Londres ou Paris, a effectué une série d'enregistrements à la B.B.C., à Radio-France et à Radio-Bruxelles. Au programme : *Les terzettos d'après Dante*, d'Eduard Terenyi, *Cadenza III* de Mihaï Moldovan, *Albor* de Tomaso Marco, *Ode* de Cornel Țăranu, *Continuum* de György Ligeti, *Invocations* de Tiberiu Olah, *Deux épitaphes d'après Ezra Pound*, d'Aurel Stroé et *Intersections* de Paul Patterson. Les chroniques, de même que les déclarations de critiques musicaux de prestige (comme Peter Dickinson, Antoine Duhamel, Paul Mefano ou comme Sir Anthony Lewis, recteur de l'Académie de musique de Londres, qui a d'ailleurs présenté l'ensemble roumain au concert, en évoquant en termes élogieux la vie musicale de la ville de Cluj), ont tenu à souligner la remarquable qualité de la formation « Ars Nova » et de la musique roumaine comprise au programme.

# NOS COLLABORATEURS

MARIN PREDA (n. 1922). Après une activité de journaliste il fait ses débuts dans la littérature en 1942 au journal « Timpul » (le Temps) avec *l'Indigent*, première version du récit *Une paisible réunion*. Nouvelles : *Rencontre dans les terres*, 1948 ; *Ana Roşculeţ*, 1949 ; *Dans un village*, 1952, Prix d'État ; *Fenêtres sombres*, 1956; *l'Audace*, 1954; *Fièvres*, 1963. Romans : *les Moromete*- t. I, 1955, Prix d'État; *les Prodigues*, 1962 ; *les Moromete* — t. II, 1967 ; *l'Intrus*, 1968 ; *le Grand Solitaire*, 1971; *le Délire*, 1975. Auteur également de la pièce de théâtre *Martin Bormann*, 1966, ainsi que du recueil d'articles *l'Impossible retour*, 1971. Membre correspondant de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, vice-président de l'Union des Écrivains de la République Socialiste de Roumanie. Directeur de la Maison d'édition « Cartea Românească ».

EUGEN BARBU (n. 1924). Études en philosophie et en droit. Débuts journalistiques en 1947, puis, en 1955, en littérature (la nouvelle *Rétrogradation*). Romans : *le Ballon est rond*, 1956 ; *Onze*, 1956 ; *la Fosse*, 1957 ; *la Chaussée du Nord*, 1959 ; *la Genèse*, 1964 ; *le Prince* 1969 ; *Incognito* t. I, 1975, nouvelles, évocations historiques : *la Rosse*, 1955 ; *la Triplette d'or*, 1956 ; *Oaïe et les siens*, 1958 ; *Quatre condamnés à mort*, 1959 ; *Tereza*, 1961 ; *le Déjeuner du Dimanche*, 1962 ; *le Martyre de Saint Sébastien*, 1969 ; *les Mariées*, 1975. Recueils de reportages : *Par un ciel de trêve*, 1957 ; *Autant qu'en sept jours*, 1960. Notes de voyage : *Fringale d'espace*, 1969 ; *Journal en Chine*, 1970. Auteur également de l'essai *les Masques de Gœthe*, 1967, des notes autobiographiques *Journal*, 1966, *les Cahiers du Prince*, recueil de matériel documentaire avec les annotations requises pour le roman *le Prince*, ainsi que du volume *la Poésie roumaine contempotraine*, 1976, premier paru d'une *Histoire polémique et ontologique de la littérature roumaine*. Actuellement rédacteur en chef de la revue « Săptămîna » (la Semaine). Membre correspondant de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, membre du Comité de direction de l'Union des Écrivains.

DUMITRU RADU POPESCU (n. 1935). Faculté de philosophie de l'Université de Cluj-Napoca. Après quelques essais de poésie, parus dans un journal d'Oradea, il fait ses débuts dans la prose à la revue « Steaua » (l'Étoile) dont il était l'un des rédacteurs. Actuellement rédacteur en chef de la revue « Tribuna » de Cluj-Napoca. Récits, nouvelles : *la Fuite*, 1958 ; *l'Ombrelle*, 1962 ; *la Fille du Sud*, 1964; *le Sommeil de la Terre*, 1965 ; *Désir*, 1966 ; *Tendre Anastasia*, 1967 ; *Trop petit pour une si grande guerre*, 1969. Romans : *les Jours de la semaine*, 1959; *l'Été des Olténiens*, 1964 ; « *F* », 1968 ; *Face à la forêt de Tzébéa*, 1973; *Chasse royale*, 1974 ; *Une bière pour mon cheval*, 1975. Pièces de théâtre : *l'Été de l'impossible amour; César, le bouffon des pirates; le Piège; Celui qui osa vérifier si l'empereur avait une fausse calvitie; Ces anges tristes; le Nain du jardin d'été; le Chat de nuit du Nouvel An; Rêve; Un oiseau d'un autre jour ; le Balcon*. En tant que scénariste il a collaboré aux films suivants : *le Bal du samedi soir; Un sourire en plein été; Păcală*. Il est lauréat du Prix de l'Union des Écrivains.

FĂNUŞ NEAGU (n. 1932) a suivi les cours de l'École de littérature « Mihaï Eminescu » de Bucarest. Débuts en 1954 avec le récit *Ennemi du monde* (paru dans la revue « Tînărul scriitor » — le Jeune écrivain. Auteur également des volumes *Il neigeait sur le Bărăgan*, 1959, éd. rev. parue sous le titre *le Canton abandonné*, Prix de l'Union des Écrivains pour l'année 1964 ; *le Somme de mîdi*, 1960 ; *Au-delà des sables*, 1962 ; *Été ahuri*, 1967; *l'Ange a crié*, 1968, Prix de l'Union des Écrivains ; *les Chevaux blancs de la ville de Bucarest*, 1967, Prix du Comité Central de l'Union de la Jeunesse Communste; *les Beaux fous des grandes villes*, 1975. Pièces de théâtre: *l'Équipe de bruits*, 1970 ; *les Apôtres*, 1966, en collaboration avec Vintilă Ornaru. Scénarios : *Lumière de juillet*; *le Temps des neiges* ; *Au-delà des sables*. Membre de la direction de l'Association des Écrivains de Bucarest.

VLADIMIR COLIN (n. 1921). Débuts dans la poésie et dans la traduction (en tant que traducteur il a obtenu

en 1945 un Prix du ministère des Arts). Il est l'un des plus féconds prosateurs roumains de littérature pour les enfants, de littérature fantastique ainsi que de science-fiction. Livres pour les enfants : *Contes*, 1953 ; *les Sornettes des trois menteurs*, 1956 ; *les Contes de l'homme*, 1958 ; *Légendes du pays de Vam*, 1961 ; *l'Histoire de l'écriture* (encyclopédie illustrée, 1966) ; *Au-delà du mur de néon*, 1968 ; *Contes de poche*, 1971. Science-fiction : *le Dixième monde*, 1964 ; *le Futur du passé*, 1966; *les Pièges du temps*, 1972 ; *les Dents de Cronos*, 1973. Littérature fantastique : *le Pentagramme*, 1967 ; *Un poisson invisible*, 1970 ; *le Griffon d'Ulysse* (sous presse). Lauréat du Prix d'État, 1953, et de l'un des prix de l'Association des Écrivains de Bucarest, 1972. Ses œuvres ont été traduites et publiées dans plusieurs langues.

NICOLAE VELEA (n. 1936). Faculté de Philologie de l'Université de Bucarest. En 1957, en tant que reporter à la revue « Viața studențească » (la Vie estudiantine), il a publié dans la« Gazeta literară » (la Gazette littéraire) son premier récit *la Porte*, 1958. Auteur des volumes : *la Porte*, 1960, Prix de l'Académie ; *Gardien d'harmonies*, 1965 ; *Vol en rase-mottes*, 1968 ; *Huit récits*, 1969 ; *la Boîte aux grillons*, 1970, prose pour les enfants ; *la Parole à coins et ronde*, 1973.

FLORIN MIHĂÏLESCU (n. 1927). Docteur ès lettres de l'Université de Bucarest. Chargé de cours à l'Université de Bucarest. En plus des articles et des essais publiés dans la presse littéraire il a publié les volumes : *E. Lovinescu et les antinomies de la critique*, 1972 ; *Introduction à l'œuvre de Hortensia Papadat-Bengescu*, 1975 ; *Analyses et interprétations littéraires* (en collaboration avec G. G. Ursu, 1975 ; *E. Lovinescu interprété par . . .* (anthologie), 1973 ; *Tradition et innovation* (anthologie critique) ,1975.

SERGIU PAVEL DAN (n. 1936). Faculté de Philologie de Cluj-Napoca. où actuellement il est chargé de cours à la chaire de littérature roumaine. Éditions et préfaces : Dem. Theodorescu. — *Dans la cité de l'idéal*, 1972; Ion Minulescu.—*Lisez-les la nuit*, 1973; Pavel Dan. — *Journal*, 1974. Essais : *la Prose fantastique roumaine*, 1973 (première synthèse de ce genre dans l'histoire littéraire roumaine).

ANDREÏ STRIHAN (n. 1924). Docteur en philosophie (esthétique) de l'Université de Bucarest, professeur à la chaire d'esthétique, de théorie du film et de théâtre de l'Institut d'art théâtral et cinématographique de Bucarest. Outre les ouvrages *Une aventure esthétique avec Teodor Mazilu* (1972) et *Contours scéniques* (1974), il a publié dans les « Annales » de l'Université de Bucarest, la « Revue de philosophie », la « Revue de pédagogie », les revues « Teatrul » (le Théâtre) et « Contemporanul » (le Contemporain) etc., des études sur la nature sociale de l'art, le langage de l'acteur, le réalisme théâtral, l'évolution de la mise en scène roumaine, le rapport esthétique texte-spectacle, la catégorie esthétique du comique, etc. Il a également collaboré à l'élaboration du *Dictionnaire d'esthétique générale* (1972).

GHEORGHE FIRCA (n. 1935), Conservatoire « Ciprian Porumbescu » de Bucarest. Rédacteur principal aux Éditions scientifiques et encyclopédiques. Auteur de nombreux essais et articles de musicologie, ainsi que de communications scientifiques en Roumanie et à l'étranger. Citons parmi ses œuvres : *les Bases modales du chromatisme diatonique* ; *Contenu et structure dans l'opéra contemporain* ; *la Musicologie contemporaine et quelques problèmes de langage musical* ; *le Concept modal dans la musique de Georges Enesco* ; *l'Œuvre de Brâncuși et la musique* (Zvuk — Sarajevo no. 8 1968) ; *Critères de systématisation dans le domaine de l'harmonie modale* ; *Structure et structuralisme dans la recherche musicale* (International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Zagreb, t. III, no 2, 1973). Lauréat du Prix «Ciprian Porumbescu » — 1968 de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

Pour s'abonner à la

# REVUE ROUMAINE

prière de s'adresser à

I L E X I M

Service export-import presse

Calea Griviței, Nr. 64—66, P.O.B. 2001 Télex 011226

Bucarest—Roumanie

ou aux firmes suivantes:

| | |
|---|---|
| ALBANIE | Drejtorija Quendrore e Përhapipjes dhe Propagandimit të Librit,Rruga Konferenca e Fezës, Tirane — Albanie |
| R.D. ALLEMANDE | Buchexport, Lenin str. 16. Leipzig 701 |
| R.F. D'ALLEMAGNE | Kubon & Sagner — P.O.B. 68, München 34 |
| | W.E. Saarbach- P.O.B. 101 610 — 5 Köln 1, Follerstrasse 2 |
| ARGENTINE | Libreria Hachette S.A. Rivadavia 789/45 (R.G.) — Buenos Aires |
| AUSTRALIE | Current Book Distributors PTY Ltd, 425 Pitt. St. Sydney N.S.W. 2000 |
| AUTRICHE | Globus Zeitungen — Druck-und Verlagsanstalt, G.m.b.H. 1200, Höchestädtplatz 3, Wien |
| BELGIQUE | Du Monde Entier, rue Du Midi 162, Bruxelles, 1000. |
| | Agence et Messageries de la Presse 1070, rue de la Petite Ile, B 170, Bruxelles 7 |
| BULGARIE | Hemus-Boul. Russky, 6 Sofia |
| CANADA | Davies Book Company Ltd. 2220 Beaconsfield Ave, Montréal 26, Québec. |
| | Mc Gill Univerisity, Law Library, Chancellor Day Hall, 3644 Peel Street, Montréal 112 |
| R.P. DE CHINE | China National Publications Import Corporation — P.O.B. 88 Peking |
| R.P.D. DE CORÉE | Chulphanmul — Phenian |
| CUBA | Instituto Cubano del Libro, Calle O'Reyllyy nr. 407, La Habana |
| DANEMARK | Ejnar Munkasgaard, Norregade 6 — Kopenhagen K |
| ESPAGNE | Libreria Herder, Calle de Balmes 26 — Barcelona 7 |
| ÉTATS-UNIS | Fam. Book Service, 69 Fifth Avenue Suite 8 F, New York 10003, N.yY. |
| | EBSCO — Subscription Service, P.O.B. 1943, Birmingham, Alabama 35201 |
| | Stechert Macmillan Inc., 7250 Westfield Ave., Pennsauken, N.Y. 08.110 |
| | Morgan Guranty Trust Company of New York, 23 Wall Street, New York N.Y. 10015 |
| | Read More, Publications Inc., 140 Cedar Street, New York, N.Y. 10.006 |
| | Maxwell International Subscription Agency-Fairview Park, Elmsford New York, 10 523 |
| | F.W. Faxon Company, Inc. 15 Southwest Park Westwood, Mass 020090 |
| | Walter Johnson — Inc. 355 Chestnut Street Norwood, N. Y. 07648 |
| FINLANDE | Akateeminen Kirjakauppa — P.O.B. 128 — S.F. 00101 — Helsinki 10 |
| FRANCE | Hachette — 58, rue Jean Bleuzen F. 92 170 — Vanves. |
| | Dawson — France S.A. Service Libraire, B.P. 40 — 91.121 — Palaiseau |
| | Offi — Lib., 48 Rue Gay-Lussac. 75 Paris 5e. |
| GRÈCE | Atom, Karagheorghi Servivas 7 — Athènes |
| | Institute for Balkan Studies, Vas Sophian 4, Thessaloniki |
| HONGRIE | Kultura, P.O.B. 149 — Budapest 62 |
| ISRAËL | Haiflepac Ltd., 11, Arlosorov Street — HAIFA, P.O.B. 1794 |
| | Lepac, 15 Rambam Street, P.O.B. 1136 Tel Aviv |
| ITALIE | Messaggerie Internazionali, Via Gonzaga 4, 20123, Milano |
| | Libreria Commissionaria Sansoni, Via Lamarmora 45, Firenze |
| JAPON | Maruzen Co Ltd. 3—10 Nihonbashi 2-Chome, Chuo-Ko, Tokyo 103, P.O.B.50.50 |
| | Nauka Ltd., 2 30—19 Minami — Ikebukuro, Toshima, Tokyo, 171, Japan |
| | Pacific Book, Inc., Morikawa Bldg. 7—4 Iidabashi, 1 — Chome, Chiyoda — Ku Tokyo, 102 |
| MONGOLIE | Mongolgosknigotorg, Ulan Bator |
| NORVÈGE | Norsk Bokimport, P.O.B. 3267 — Oslo |
| | Tidesskrift Sentralen Tenum Cammermeyer Karl Johangt. 41—43 Oslo 1 |
| PAYS-BAS | Swets & Zeitlinger, Keizergracht 487, Amsterdam |
| | Martinus Nijhoff Publisher & Bookseller, Lange Voorhout 11, P.O.B. 269 Haag 2076 |
| | Meulenhoff, Beulingstraat 2—4, Amsterdam, P.O.B. 197 |
| POLOGNE | Ars Pologna-Ruch Warzawa, Krakowskie Przedmiescie 7 |
| PORTUGAL | Libreria Buchholz, Lisboa — Rua Duque de Palmela 4, Avada Liberdade |
| ROYAUME-UNI | Collet's Holding Ltd. Deningon Estate, Welingborough Northants NN8 2QT |
| | Hachette Gotch Limited, Gotch House, 30 St. Bride Street, London ECA A4 DJ |
| | WM. Dawson & Sons Ltd., Cannon House. Folkestone, Kent CT 19 See |
| | Central Books Ltd. 37, Grays Inn Road — London, WC 1 |
| SUÈDE | C.E. Fritze, Fredgatan 2—10327 Stockhom 16 |
| | Lindsteds. Kloster Gatan 8, S 222 22 Lund |
| | Ronnels Antiquariat AB Birger Jarbogatan 32 114, 29-Stockholm |
| SUISSE | Pinkus & Cie, Froschaugasse 7—8001 Zürich |
| | Schweizer Buchzentrum, 4600 Olten, Amthausquai 23 |
| TCHÉCOSLOVAQUIE | Artia Ve Smeckach 30 — Praha 1 |
| | Slovart, Gottwaldovo, nam 48.80.000, Bratislava |
| UNION SOVIÉTIQUE | Mejdunarodnaia Kniga, Moskwa G 200 |
| R.D. DU VIETNAM | So Haut Nhap Sach Boa Hai Ba — Trung 32- Hanoi |
| | Xunhasaba, 32, Hai Ba Trung — Hanoi |
| YOUGOSLAVIE | Yougoslavenska Knija, P.O. 36 Beograd |
| | Prosveta Export-Import Co., Terazije 16, Beograd, P.O.B. 555 |
| | Forum — Novisad, 1 v Misica, P.O.B. 206 |

43.434

AU SOMMAIRE DU PROCHAIN NUMÉRO:

# ART-IDÉOLOGIE-POLITIQUE

GHEORGHE STROÏA — Relations dialectiques

**POÈMES**

de MIHAÏ BENIUC, ION BRAD, FRANZ JOHANNES BULHARDT, MIRCEA DINESCU, EUGEN JEBELEANU, ADRIAN PĂUNESCU, MARIN SORESCU, ZAHARIA STANCU, NICHITA STĂNESCU

**PROSE**

PAUL GEORGESCU — Avant le silence

**COMMENTAIRES**

RADU FLORIAN — L'idéologie aujourd'hui
ION IANOȘI — L'art — attitude et connaissance
DUMITRU MICU — Convergence dans la diversité

*Opinions* sur l'engagement civique en art